



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

a cura di

Matteo Casari e Elena Cervellati

**BUTŌ**

Prospettive europee e sguardi dal Giappone

omaggio a Ōno Kazuo

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 6

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library

## **Arti della performance: orizzonti e culture**

**Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

### **Comitato scientifico:**

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

### **Politiche editoriali:**

Referaggio double blind



**(CC BY-NC 3.0 IT)**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2015

**n. 6**

**BUTŌ**

**Prospettive europee e sguardi dal Giappone  
di Matteo Casari e Elena Cervellati, a cura di**

ISBN 9788898010325

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Matteo Casari**, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

a cura di  
Matteo Casari e Elena Cervellati

BUTŌ  
Prospettive europee e sguardi dal Giappone

omaggio a Ōno Kazuo



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 6

## Indice

- 1     *Nota dei curatori*  
di Matteo Casari e Elena Cervellati
- 3     I. *Mio padre, Ōno Kazuo*  
di Ōno Yoshito
- 5     II. *Studio sulla pedagogia della danza di Ōno Kazuo: il percorso dell'insegnamento presso la Sōshin Girl's School*  
di Takahashi Kazuko
- II.1 Prefazione p. 5; II.2 Il metodo pedagogico della danza di Ōno Kazuo p. 6; II.2.1 Insegnamento della danza nell'ambito dell'educazione fisica p. 7; II.2.2 Caratteristiche dell'insegnamento della danza del dopoguerra p. 7; II.2.3 Caratteristiche dell'insegnamento della danza di Ōno Kazuo, danzatore di butō p. 10; II.3. Insegnamento per lo spettacolo di massa "Bellezza e forza" p. 17; II.4 Insegnamento per lo spettacolo natalizio e il ruolo di Babbo Natale p. 18; II.4.1 Passione per lo spettacolo natalizio p. 18; II.4.2 Babbo Natale p. 22; II.4.3 Ōno Kazuo, l'uomo di fede p. 23; II.5 Conclusione p. 27; II.6 Bibliografia p. 27.
- 29    III. *Concerning Butō and Ōno Kazuo's Respect*  
di Endō Tadashi
- III.1 Recycling p. 30; III.2 Images p. 31; III.3 Come back to childhood p. 32; III.4 Light and shadow p. 32; III.5 The journey into your body lasts longer than the time from birth to death p. 33; III.6 Bibliography p. 34.
- 35    IV. *L'obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero*  
di Matteo Casari
- IV.1 Premessa p. 35; IV.2 Hana: il fiore p. 36; IV.3 Del sublime e del grottesco p. 40; IV.4 I tre eccentrici: realismo e verità p. 43; IV.5 Bibliografia p. 47.
- 50    V. *Le origini antropologiche del butō*  
di Giovanni Azzaroni
- V.1 Bibliografia p. 64.

67 VI. *Alimentare la presenza. L'Archivio Kazuo Ohno in Italia*

di Elena Cervellati

VI.1 *Tra desiderio e dovere* p. 67; VI.2 *Un luogo, mille luoghi* p. 68; VI.3 *L'Archivio Kazuo Ohno* p. 69; VI.4 *Altri archivi* p. 74; VI.5 *Neve, luna, fiore* p. 74; VI.6 *Bibliografia* p. 76.

78 VII. *Il corpo perturbante. Visioni di butō negli studi europei*

di Eugenia Casini Ropa

VII.1 *Bibliografia* p. 82.

84 VIII. *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading the Legacy of Ankoku butō in European Contemporary Aesthetics: The Works of Yvonne Pouget and Imre Thormann*

di Margherita De Giorgi

VIII.1 *Dancing body landscape: Yvonne Pouget encounters "ankoku butō"* p. 84; VIII.2 *Training and choreographing* p. 85; VIII.3 *Finding the way(s) home* p. 86; VIII.4 *(Im)possible maps: three performances reshaping identity* p. 88; VIII.5 *The structure of imagination: Imre Thormann's butō and somaesthetic research* p. 91; VIII.6 *Poetics of the form or nature revisited* p. 92; VIII.7 *Parallel entities and eternal returns: Imre Thormann's performance* p. 93; VIII.8 *Conclusions. On dance and its hidden agencies* p. 96; VIII.9 *Bibliography* p. 97.

102 IX. *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*

di Katja Centonze

IX.1 *L'Avanguardia storica* p. 102; IX.2 *Dalla corporalità espressionista alla corporalità butō* p. 104; IX.3 *Contaminazione, trapianto, adozioni estetiche* p. 108; IX.4 *Culture coreutiche a confronto* p. 116; IX.5 *Bibliografia* p. 119.

123 X. *Storia e appropriazioni del butō sulla scena francese*

di Sylviane Pagès

X.1 *Storia di una fascinazione francese per il butō a partire dalla fine degli anni Settanta* p. 123; X.1.1 *Un successo immediato* p. 123; X.1.2 *Uno choc estetico* p. 125; X.1.3 *Fascinazione e ignoranza: i fraintendimenti del butō in Francia* p. 125; X.2 *L'evoluzione del butō in Francia* p. 127; X.2.1 *Lo sviluppo della pratica del butō in Francia e i suoi paradossi* p. 127; X.2.2 *I nuovi desideri di butō* p. 128; X. 3 *Bibliografia* p. 130.

133 XI. *Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira*  
di Maria Pia D'Orazi

XI.1 *Che cos'è il corpo che danza?* p. 133; XI.2 *Una metrica per l'immaginazione* p. 135; XI.3 *Il corpo come opera* p. 138; XI.4 *Guarire con le parole* p. 141; XI.5 *La danza criminale* p. 143; XI.6 *Bibliografia* p. 147.

148 XII. *Workshop di Endō Tadashi. Danzare il "ma": danzare tra due realtà*  
di Yokota Sayaka

XII.1 *Incontro con Endō Tadashi, "the butoist"* p. 148; XII.2 *Cerchio: spazio esterno e interno al corpo* p. 149; XII.3 *Baciarsi con la schiena: fronte e retro* p. 151; XII.4 *Sviscerare le tenebre: luce e ombra* p. 152; XII.5 *Ti lecca il dito del piede un serpente: movimenti dinamici e minimi* p. 153; XII.6 *Dō shichi bun shin, Dō jū bun shin* p. 154; XII.7 *Voglio volare! Pesante o leggero* p. 155; XII.8 *Dov'è la mosca? Movimenti esterni e interni al corpo* p. 155; XII.9 *Gesto inedito: sì o no?* p. 156; XII.10 *Forma dell'infinito* p. 157; XII.11 *"Ma": tra due realtà* p. 158; XII.12 *Bibliografia* p. 159.

160 XIII. *Il corpo rettile*  
di Alessandra Cristiani

162 *Abstract (ita/eng)*

169 *Profili autori*

### *Nota dei curatori*

Il 27 ottobre del 2001, in occasione del novantacinquesimo compleanno di Ōno Kazuo, è stata siglata a Tokyo la convenzione grazie alla quale il Maestro ha donato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna una parte considerevole dei materiali provenienti dal suo personale archivio che ne documentano la vicenda artistica nel *butō*. L'anno successivo l'Archivio Kazuo Ohno ha ufficialmente iniziato le proprie attività aprendo al pubblico di studiosi e appassionati le proprie porte e organizzando la prima di una lunga serie di iniziative volte a far conoscere questo straordinario lascito unitamente alla diffusione di una più ampia e approfondita conoscenza del *butō* e del magistero artistico di Ōno Kazuo.

Nel solco di questo percorso, in occasione del decennale dell'apertura dell'Archivio, Giovanni Azzaroni e Eugenia Casini Ropa – propugnatori e primi responsabili scientifici dell'Archivio – assieme a Matteo Casari e Elena Cervellati – attuali curatori – hanno ideato con il prezioso contributo di Mizohata Toshio del Kazuo Ohno Dance Studio di Yokohama il progetto *Ōno Kazuo e il butō in Europa: intreccio di rami e radici*, proposto a Bologna nell'ambito delle iniziative CIMES del Dipartimento delle Arti nel novembre del 2013. Il progetto si articolava in un ciclo di conferenze sulla storia, il pensiero e la poetica del *butō*, una mostra fotografica dei manifesti degli spettacoli di Ōno e di scatti sul Maestro realizzati da Ohsoe Eiko, un workshop per danzatori tenuto da Endō Tadashi, protagonista inoltre di una lezione-dimostrazione pubblica e, infine, il convegno internazionale *Il butō nella cultura europea* al quale hanno partecipato studiosi e artisti provenienti da Giappone, Francia e Italia. Dal convegno, con l'intento di precisare e diffondere ulteriormente le riflessioni e le prospettive di indagine emerse, nasce il presente volume: un omaggio a Ōno Kazuo e un aggiornato percorso scientifico sulla vicenda europea della rivoluzione danzata conosciuta come *butō*.

Il progetto del 2013 e queste pagine non avrebbero potuto vedere la luce senza il convinto sostegno e la competente partecipazione dei tanti che si sono resi disponibili a intervenire in prima persona e che qui appaiono come autori dei contributi raccolti dal volume. A loro va il nostro più sentito ringraziamento.

Ci sia consentito rivolgere un grazie particolare a Ōno Yoshito *sensei* per la sua costante vicinanza al progetto e per le toccanti righe che ha voluto offrirci: il miglior modo per aprire l'omaggio ad un Maestro la cui eredità continua a danzare in sempre nuove e sorprendenti espressioni.

M.C. e E.C.

N.B.

I curatori del volume hanno scelto di rispettare, per i nomi di persone giapponesi, l'ordine originario cognome-nome. La scelta è stata mantenuta anche per gli artisti i cui nomi, in Occidente, sono più di frequente resi nell'ordine inverso. La regola non è stata applicata qualora il nome sia inserito nel titolo di una fonte bibliografica citata o in nomi di istituzioni (ad esempio nel caso del Kazuo Ohno Dance Studio) nell'ordine nome-cognome. Le vocali lunghe sono segnalate con l'accento diacritico (ad esempio Ōno e non Ohno) rispettando però altre forme di traslitterazione se usate in fonti bibliografiche citate o in nomi di istituzioni.



## I. *Mio padre, Ōno Kazuo*

di Ōno Yoshito

Mio padre, Ōno Kazuo, ha smesso di vivere all'età di centotre anni. Nei suoi ultimi sei anni, mentre era costretto a letto con le cure dei propri cari, a volte lo portavo fuori sulla sedia a rotelle. Lo portavo persino sul palcoscenico: danzava con la musica mentre io lo spostavo con la sedia a rotelle. Anche così la sua danza continuava a fare una profonda impressione sul pubblico: Kazuo si è consacrato fino allo stremo delle forze, finché è rimasto in vita, a trasmettere il valore della vita. Kazuo partì per la guerra all'età di trentatre anni, appena tre mesi dopo la mia nascita. Rimase in terra straniera per nove anni, sopravvivendo tra la vita e la morte. Tornato in Giappone, riprese a lavorare a scuola come insegnante. Ricominciò dunque a vivere con noi: mia madre, mio fratello maggiore ed io. Io, in quanto bambino cresciuto guardando la figura del proprio padre soltanto in una fotografia in uniforme di soldato accanto alla moglie, mia madre, provai una strana sensazione: l'uomo di fronte ai miei occhi non lo sentivo mio padre ma un estraneo.

Un giorno, quando cominciai ad andare alla scuola media, mio padre mi disse di partecipare ad una sua lezione di danza. In quel periodo lui insegnava danza a scuola e, nonostante la precaria situazione economica investì quanto aveva per fondare uno studio privato di danza nel quale insegnare anche agli adulti. Realizzò inoltre i propri spettacoli di danza in un rinomato teatro di Tokyo. Vedendolo in scena fui certamente commosso dalla sua danza, ma nonostante ciò non capii come mai dovessi danzare pure io e rifiutai il suo invito.

Tuttavia mia madre insisté: «Tuo padre ha studiato la danza occidentale e ora studia una danza sua... e vorrebbe tramandarla a te. Yoshito, non pensare ad altro e vacci, per favore, solo due giorni la settimana!».

Conoscendo bene quanto aveva tribolato mia madre per la nostra famiglia, a lei non potei altro che dire di sì. Così cominciai con riluttanza ad andare alle lezioni di danza. Quando saltavo una lezione mio padre rimaneva imbronciato e, non riuscendo a sopportare l'atmosfera pesante che si respirava in quelle occasioni a casa, presi l'abitudine di frequentare tutte le lezioni.

A scuola, invece, giocavo a calcio partecipando alle attività dei club: negli altri cinque giorni della settimana mi dedicavo interamente al calcio con piacere e così, per sei anni, ho forgiato il mio fisico.

Ho debuttato nella danza con *Colori proibiti (Kinjiki)*, di Hijikata Tatsumi, all'età di venti anni. Credo

che per i molti spettatori di allora – tra cui Mishima Yukio, appassionato frequentatore di teatri – sia stato sconcertante veder apparire in scena un corpo, non da danzatore, ma da sportivo ben allenato. Alla versione successiva dell'opera di Hijikata Tatsumi partecipò anche Ōno Kazuo. Non posso dimenticare quanto mi colpì: Kazuo, che aveva sempre detto «Quanto è bello il fiore... Proviamo a danzare la grazia di fiore!», in quell'istante, invece, dichiarò «Sono io il fiore!». Con il rossetto rosso sulle labbra e l'ombretto sugli occhi, e addirittura con abito e vestaglia da donna, apparve... e cominciò a danzare!

La danza di Ōno Kazuo, da quel momento in poi, fu sempre impressionante e direi anche inafferrabile. Ricordo che disse lui stesso: «Non occorre che capiscano, ma è importante che siano commossi!».

Ringrazio voi che avete realizzato l'Archivio Kazuo Ohno presso l'Università di Bologna e che studiate intensamente il *butō* di Ōno Kazuo (o piuttosto, direi, la sua *modern dance*). Ne sono grato e profondamente commosso. Grazie dal più profondo del mio cuore.



1 - Water Lilies, Teatro Fonte, Yokohama, 7-8 aprile 1994. Foto Eikoh Hosoe, grafica Akira Mabuchi, calligrafia Masakatsu Gunji

## II. Studio sulla pedagogia della danza di Ōno Kazuo: il percorso dell'insegnamento presso la Sōshin Girl's School<sup>1</sup>

di Takahashi Kazuko

### II.1 Prefazione

Nel presente lavoro si esamina il metodo pedagogico della danza di Ōno Kazuo attraverso l'analisi della sua attività nell'insegnamento della danza e dello spettacolo natalizio presso una scuola confessionale cristiana, la Scuola Sōshin, dove Ōno ha lavorato per trentotto anni, riferendosi alla sua attività come danzatore *butō*. I materiali verificati sono seguenti: fonti conservate presso il Kazuo Ohno Archives; interviste semi-strutturate alle persone interessate alla Scuola Sōshin sulle lezioni di educazione fisica, sullo spettacolo natalizio, sul *butō* e sugli episodi personali concernenti Ōno Kazuo: le interviste sono state svolte da luglio a novembre del 2010 da chi scrive e da Mizohata Toshio del Kazuo Ohno Dance Studio, dedicando circa mezz'ora a ogni intervistato (cfr. tabella 2). Inoltre, abbiamo svolto dei colloqui con Ōno Yoshito (1938-), danzatore e secondo figlio di Kazuo, con le persone interessate al Kazuo Ohno Dance Studio e alla Scuola Sōshin, e con la danzatrice Shōda Chizuru (1930-) tra il novembre del 2010 e il febbraio del 2011.

Tabella 1 Periodizzazione della biografia di Ōno Kazuo

I	1906: nascita
II	1929: incontro con La Argentina
II-1	1929-1933: lavoro alla Scuola Kantō Gakuin
II-2	1934-1945: lavoro alla Scuola Sōshin
III	1946: rientro dalla guerra e ritorno alla Sōshin
IV	1959: <i>Colori proibiti</i>
IV-1	1959-1967: insegnante e danzatore
IV-2	1967-1979: custode
V	1980: ritiro dalla Scuola e il debutto all'estero
VI	1999-2010: indebolimento fisico

<sup>1</sup> Traduzione dal giapponese di Yokota Sayaka. [NdT: La versione più ampia del presente lavoro è stata pubblicata in «Research Journal of Japan Association of Physical Education for Woman», vol. 27, 2011, pp. 1-20].

## II.2 Il metodo pedagogico della danza di Ōno Kazuo

Esaminiamo dunque la didattica della danza di Ōno Kazuo per evidenziare la sua figura come maestro e le sue prospettive nella pedagogia. Dai risultati delle interviste a tredici persone (tabella 2) sono stati evidenziati 259 fattori, i quali, poi, sono stati categorizzati in cinque divisioni e successivamente riassunti in singoli argomenti (tabella 3). Come risultato, i loro riferimenti sono particolarmente concentrati sullo spettacolo natalizio e sulla danza creativa: questi i soggetti che più hanno impressionato gli intervistati. Le cinque divisioni sono state poi suddivise in categorie di secondo livello, esaminando le parole chiave per analizzare le tendenze comuni (tabelle 4 e 5). Nel testo, ai singoli intervistati saranno associati i numeri assegnati ad ognuno nella tabella 2.

Tabella 2 Intervistati

n.	Età	Relazione con la Scuola Sōshin	Relazione con Ōno Kazuo (cfr. tabella 1)
1	87	Grado scolastico frequentato (a): media; attività/lavoro svolta presso la Sōshin (b): ex-insegnante di musica	II (periodo): lezioni dell'anteguerra
2	84	b: Insegnante dal 1948	III: collega
3	78	a: media e superiore; b: comitato della riunione delle ex-studentesse	III: lezioni del dopoguerra
4	78	a: media e superiore	III: lezioni del dopoguerra
5	68	a: media e superiore; presente preside	IV: Manifestazione nazionale
6	62	a: asilo, elementare, media e superiore	IV: lezioni del periodo precedente al pensionamento
7	62	a: media e superiore; b: insegnante di giapponese	IV: lezioni del periodo precedente al pensionamento
8	62	a: media e superiore; b: insegnante di scienze sociali	IV: lezioni del periodo precedente al pensionamento
9	61	a: media e superiore; b: insegnante di educazione fisica	IV: lezioni del periodo precedente al pensionamento
10	52	a: elementare, media e superiore	IV: interprete
11	50	a: elementare, media e superiore; b: bibliotecaria	IV: Babbo Natale, spettacolo natalizio
12	46	a: asilo e elementare	V: compagno di classe del nipote
13	40	a: media e superiore; b: spettacolo natalizio	V: ruolo dell'Arcangelo

II.2.1 *Insegnamento della danza nell'ambito dell'educazione fisica*II.2.2 *Caratteristiche dell'insegnamento della danza del dopoguerra (periodo III, tabella 4)*

Tabella 3 Contenuti delle interviste

Categorie del livello I	Contenuti	Occorrenze
Spettacolo natalizio	Cristianesimo	88
Danza creativa	Movimenti basilari, improvvisazione, tema	59
Danza	Butō, spettacolo, altro mondo, fede	46
Personalità	Umile, tranquillo, serio	37
Scuola	Educazione fisica, insegnate, custode, cerimonia di conferimento del diploma	29

Tabella 4 Caratteristiche dell'insegnamento del periodo III

Categorie del livello II	Parole chiave
Insegnante	Agile, elegante, stimolare la ricerca personale
Allestimento del campo	Sistemazione del terreno bruciato, falciatura dell'erba
Nuova educazione fisica	Continue sorprese, elegante, ginnastica nel campo
Danza	Movimenti di base, tamburo, libertà
Laboratorio della danza	Membri della scuola media, abito
Palcoscenico	Altra persona, altro mondo, presenza unica

Nel 1946, all'età di quarant'anni, Ōno Kazuo, congedato dall'esercito per smobilitazione, torna al lavoro alla Sōshin. Mentre si dedica personalmente al corso di danza moderna, lavora per la ricostruzione della Scuola, distrutta durante la guerra. Le lezioni di ginnastica e l'attività dei club sportivi includevano, infatti, la risistemazione del campo e degli edifici scolastici. Le ex-allieve raccontano quanto lavorava intensamente il maestro:

«Fu devastato tutto dal fuoco. Nell'orario di educazione fisica dovevamo spesso lavorare per ripulire il campo. Il maestro ce la metteva tutta e l'abbiamo aiutato. Anche nel tempo libero e dopo le lezioni il maestro era spesso fuori a pulire il campo estirpando le erbacce. Così, lavorando, il maestro forse pensava alla danza e si dedicava con diligenza e costanza alla sua ricerca» (3).

«Aiutai Il maestro Ōno, agile, energico e virile che puliva la terra ricoperta di erba incolta, buttando via le erbacce nel rifugio antiaereo, per costruire un campo da tennis» (4).

Inoltre un ex-collega ci racconta in merito alle lezioni di danza:

«Quando non avevamo ancora la palestra, il maestro Ōno svolse le lezioni di danza al campo. Il maestro mostrò i movimenti e le forme alle studentesse, e queste lo seguirono. Danzarono tutti insieme. Fu davvero impressionante la figura elegante del maestro. Utilizzò un tamburo durante la lezione (Foto 2). Le ex-studentesse dicono che il battito del tamburo penetrò a fondo nella loro mente e nel loro corpo. Il maestro fece andare a cercare qualcosa, non solo alle ragazze, anche a lui stesso si mise alla ricerca. Non sapevano esattamente cosa volessero veramente afferrare, ma cercarono qualcosa. Mi sembra che il maestro trasmettesse proprio questo atto del ricercare senza sosta» (2).

Le studentesse – che all’epoca non avevano né abbigliamento sportivo né divisa comune – provavano meraviglia, replicando i movimenti del corpo ben allenato alla danza moderna del maestro Ōno: «Fu una ginnastica elegante e molto piacevole» (4). Allo stesso tempo, come testimonia un ex-collega appena citato, si presume che in quel periodo Ōno si allontanasse dalla tecnica della danza moderna, esplorando già espressioni autentiche e soggetti della sua danza. Probabilmente Kazuo s’interrogava pure durante le lezioni, luogo della pratica della danza, per riflettere sulla problematica insieme alle studentesse.

Durante le lezioni in palestra, invece, Ōno utilizzava uno spazio quadrato: faceva partire le studentesse in fila da un lato per arrivare all’altro e creare le posizioni del corpo.

«Mi divertii danzare insieme alle mie amiche, al tempo ternario e quaternario del tamburo» (4).

«Al primo anno della scuola media studiammo la tecnica di base della danza, ad esempio avanzare tutte in fila con il battito del tamburo» (3).

«Talvolta il maestro differenziava i movimenti. Ad esempio avanzavamo in fila: una parte di noi eseguiva un movimento dato in modo continuativo e, l’altra, doveva danzare liberamente» (4).

«Ci fu detto di creare la posizione. Il maestro ci dette un soggetto, la canna, ad esempio, e una del gruppo prese l’iniziativa per creare una canna con il proprio corpo. Poi le altre aggiunsero altre canne con le proprie idee per costruire un “paesaggio con le canne sulla riva del fiume”. Anche noi proponemmo un soggetto. Credo che il maestro abbia allenato la nostra sensibilità» (3).

Le allieve ritengono che tale lezione sia stata realizzata grazie alla «educazione libera del dopoguerra (4)» e all’atmosfera «caratteristica della scuola delle ragazze (3)», e che il maestro Ōno si sia impegnato a sviluppare la loro sensibilità e a tirare fuori da loro espressioni libere. Si ritiene, dunque, che il fulcro della pedagogia della danza di Ōno Kazuo sia stato “movimenti basilari” ed “espressione”, focalizzando l’essenza della danza creativa proprio secondo le Direttive sull’Istruzione del Ministero dell’Educazione di quel periodo.<sup>2</sup>

Per quanto riguarda l’originalità dell’insegnamento di Ōno Kazuo, si intravedono molte influenze dai due maestri della danza moderna, Eguchi Takaya e Miya Misako. Nel 1946 Kazuo abitava nel ripostiglio del loro studio di danza, di fronte alla stazione Toritsudaigaku della linea Tōyoko, a Tokyo, da dove andava al lavoro alla Scuola a Yokohama, frequentando i corsi dei due maestri. Eguchi pubblica *La danza alla scuola*, in cui insiste sull’importanza dei «movimenti fondamentali (movimenti in distensione e in tensione)» (Eguchi 1947). Miya, invece, si focalizza sui movimenti principali, «camminare, saltare e girare» (Miya 1997). In quel periodo, nelle lezioni della danza moderna, Eguchi e Miya «variarono la combinazione degli spostamenti di base, partendo da quelli delle anche e poi del corpo intero» (Atsumi Rina, allieva dal 1939 al 1945) e «crearono frasi di movimenti. Insegnarono come sviluppare i movimenti semplici e quelli di certa lunghezza, improvvisando con il pianoforte» (Ōno Kazuo, allievo dal 1936 al 1948). Eguchi sostiene che nella danza moderna, libera dalla codificazione, bisogna costruire il corpo ideale, abile a realizzare qualsiasi movenza, e adopera l’improvvisazione nella produzione dell’opera (Mitsuyasu 2011). Tirando le somme, si presume che l’insegnamento della danza di Ōno Kazuo del periodo relativo sia caratterizzato dall’adozione del contenuto e della metodologia (espressione improvvisata) di Eguchi, oltre che dall’elaborazione di idee personali.

Ōno Kazuo si occupava anche dell’insegnamento al club della danza (Laboratorio di danza), attività

<sup>2</sup> Le Direttive sull’Istruzione del Ministero dell’Educazione, sulla danza (creativa) nell’ambito dell’educazione fisica alle scuole medie e superiori, definiscono le seguenti categorizzazioni: tecnica dell’espressione (costruire il corpo di base attraverso movimenti naturali), composizione della danza, assistenza allo spettacolo (1947); espressività con movimenti di base (spostamenti fisici e sviluppo della flessibilità fisica), coreografia, composizione (1951); movimenti di base (vibrazione, ondulazione, elasticità, salto, torsione, caduta, equilibrio, velocità, intensità, ritmo, mutamento di direzione dei movimenti), movimenti applicati, composizione (scelta del tema, concezione, invenzione della maniera di esprimere, studi sulla musica e sull’arte, rifinitura, dimostrazione e assistenza) (1956); espressione creativa (scelta del tema, metodo di esprimere e di perfezionare) (1960).

scolastica tenuta dopo le lezioni della quale i primi membri si ricordano l'ammirazione per il loro maestro durante le lezioni e mentre danzava sulla scena:

«Subito dopo la guerra noi ragazze della scuola media ci iscrivemmo al laboratorio per frequentare lezioni durante la pausa pranzo e dopo la scuola. Sarei molto felice se questa nostra attività potesse essere considerata l'inizio della Compagnia di danza Ōno (Foto 4). [...] Per l'abito da lezione, ebbi una gonna fantastica a forma di ciambella. Utilizzai il tessuto di un *kimono* di mia madre. Fui così affascinata dalla gonna ondeggiante che continuai a rotare, finché mi girò la testa. È un bellissimo ricordo» (3).

«Andai fino a Tokyo a vedere danzare il maestro Ōno per la prima volta al saggio di danza moderna di Eguchi Takaya. La danza del maestro Ōno fu splendida e incantevole e tornai a casa, a Yokohama, tutta emozionata. Il giorno dopo trovai sul quotidiano la frase "Ōno Kazuo, il primo allievo", e ne fui davvero orgogliosa. [...] Ogni volta che prendevo la linea Tōyoko trovavo l'insegna della Compagnia di danza Eguchi e Miya, e ne ero contenta» (3).

A scuola Ōno Kazuo «fu silenzioso e tranquillo, mai arrogante. Sembrò che non volesse esprimere emozioni (2)»; e «non alzò mai la voce (2, 3)». Invece, «sul palcoscenico, il maestro fu un'altra persona. Viveva in un altro mondo (2)». Se ne meravigliavano sia i docenti che le studentesse. La danzatrice Shōda elogiò Kazuo al suo primo saggio proprio come «una presenza evidentemente unica» (Shōda 2010: 10).

### II.2.3 Caratteristiche dell'insegnamento della danza di Ōno Kazuo, danzatore di *butō* (periodo IV, tabella 5)

Tabella 5 Caratteristiche dell'insegnamento del periodo IV-1

Categorie del livello II	Parole chiave
Insegnante	Tirare fuori, <i>dandy</i> , serio
Educazione fisica	Mondo ammirevole, danza creativa senza modello
Tamburo	Ricordo del corpo, "dadadada" per costruire una posa
Movimenti basilari	Esempio bello, disegnare l'arco ondeggiando
Improvvisazione	Fiore, farfalla, uccello, acchiappamosche, io, feto
Esame	Ognuna danza diversamente, assolo, anche un dito può esprimere
Ragazze meno brave	Provaci, su su! Non negare
Manifestazione sportiva	Spettacolo di massa, ogni prova è diversa, la figura che riflette



Palcoscenico	Temi: mondo, amore, vita, madre, gentilezza
Personalità	Nomignolo, scimmia affumicata, modestia

Nel 1959, dopo la messinscena de *Il vecchio e il mare*, in occasione del quinto saggio, Ōno Kazuo inizia a camminare la via del *butō* con *Colori proibiti*. Fonda lo studio di danza accanto alla propria casa, prima insegnava la danza nella palestra della scuola. Di conseguenza il suo impegno nell'attività della danza aumenta.

Esaminiamo, nel periodo in cui il maestro insegnava danze e contestualmente lavorava presso la scuola, come Kazuo operava.

Alla scuola, Ōno Kazuo dimostrava «un cammino umile, tranquillo ma assiduo» (6), e inoltre, «così approfondiva il pensiero per sé (perspicacia verso la natura), con cui realizzare il modo di vivere con modestia» (5). D'altro canto, una docente di scienze sociali e un'altra di giapponese si ricordano la figura di Kazuo nell'educazione di studentesse:

«Fu un maestro meraviglioso che ebbe il calore nel suo vivere. Mi ricordo che il maestro Ōno correva qua e là nella scuola. Ce la metteva tutta, con onestà, nei confronti delle studentesse» (7).

«Nell'educazione il maestro non fu mai repressivo, ma accogliente. Ho imparato proprio dal maestro Ōno che il mestiere dell'insegnante non è quello di imporre le regole per torchiare, ma di tirare fuori il carattere di ogni uno. Mi meraviglia il fatto che tra i giapponesi nati nel periodo Meiji, ci fosse un giapponese autonomo, libero da concetti stereotipati» (8).

In generale, il docente di ginnastica, avendo la capacità di comando con corpo robusto e voce forte, si prende carico dell'educazione degli studenti. Ōno, invece, non tendeva mai a vigilare, né ad alzare la voce. Piuttosto cercava di far esprimere liberalmente la possibilità innata in ogni studentessa e si conquistava la loro simpatia, ugualmente alla sua metodologia nell'insegnamento della danza: «tirare fuori l'interiorità».

Per quanto riguarda la lezione di danza, le ex-allieve si ricordano:

«Non mi piaceva la ginnastica. Invece, ammirai la lezione di danza. Fu un mondo speciale, con il tamburo del maestro *dandy*, snello e affascinante» (7).

«Fu la lezione della danza creativa, priva di alcun modello impostato» (6).

Per l'esercizio dei gesti fondamentali e l'esame, descrivono:

«Noi studentesse facemmo la fila in ordine di data di nascita e avanzammo da destra a sinistra e poi da sinistra a destra, tan tan tant, tan ta ta ta..., con il ritmo del tamburo, non con la voce come "uno, due, tre....". Il maestro ci mostrò incantevoli esempi di variazione. Aveva più di cinquant'anni, tuttavia la sua tecnica di danza non era sfiorita» (8).

«Per realizzare una posizione graziosa il maestro batté più forte il tamburo: da da da da da da..., ecco, il timbro è impresso nelle mie orecchie e nel mio corpo ancora oggi, dopo più di cinquanta anni. Il tono del tamburo mi spingeva a muovermi libera, a esprimere le sensazioni, e a mostrare la mia interiorità: così fui completamente immersa nel danzare» (6).

«All'esame, ogni studentessa danzò da sola. Mi vergognai di danzare sotto gli occhi delle compagne di classe, ma mi divertii nello stesso tempo a danzare e a voltare in aria. Mi meravigliai, inoltre, per il fatto che le danze di ogni una fossero così diverse» (8).

«Nella grande palestra danzammo una dopo l'altra, seguendo la cadenza del tamburo: tan tan ta. Mi è rimasta impressa la voce del maestro che mi disse di esprimere fino alle punte delle dita» (7).

Dopo l'esercizio di base, seguiva quello sull'espressione libera basato sul soggetto "Io": le allieve, in palestra, camminavano da un lato all'altro dello spazio. Se il maestro individuava una ragazza brava,

«la faceva riprovare da sola. Se la ragazza si agitava sentendosi osservata dalle altre, il maestro lo capiva e le diceva: "No, era diverso". Però lui non negava mai quello che facevamo noi. Grazie a questa forte esperienza, compresi che nella danza bisognava esprimere l'interiorità, immergendomi nel danzare. La lezione costruì le fondamenta del mio concetto sull'insegnamento» (9).

In effetti l'ex-allieva appena intervistata, dopo il diploma, ha studiato alla Tokyo Woman's College

of Physical Education e insegna oggi educazione fisica proprio alla Sōshin.

Aggiungiamo che il lavorare sul tema “io” è stato tramandato a Ōno Yoshito, come soggetto principale della danza creativa per esprimere la propria interiorità nel *butō* (Takahashi 2011: 10).

Per quanto riguarda il metodo dell'improvvisazione su un soggetto dato, camminando da un lato all'altro, in particolare, Ōno adottava la maniera del suo maestro, Takaya Eguchi. Secondo Shōda, che ha assistito alle lezioni di Eguchi all'età di sedici anni, gli allievi camminavano liberalmente sull'improvvisazione musicale di un pianoforte, mentre il maestro Eguchi recitava la poesia di Carl Hermann Busse: *Über den Bergen, weit zu wandern / Sagen die Leute, wohnt das Glück*. Se qualcuno non sapeva come muoversi, Eguchi gli diceva: «Quando vuoi, comincia a muoverti». Impressionata fortemente da quest'esperienza, Shōda, decise di lasciare il suo paese e seguire le lezioni con entusiasmo di Eguchi e Ōno a Tokyo (intervista di chi scrive). Riassumendo, fra queste due metodologie dei danzatori ci sono alcune somiglianze: Eguchi stimola gli allievi all'improvvisazione libera con il pianoforte; Ōno con il battito di tamburo, senza essere coercitivo ma con incoraggiando premurosamente, invitando le allieve a danzare improvvisando.

Gli altri temi proposti alle studentesse da Ōno erano: fiore, farfalla, uccello, feto, vento, e mosca che scappa dall'acchiappamosche. Se ne ricordano:

«Il maestro disse: “Tu stai ammirando i fiori. Sono fioriti qua e là. Prova a immaginare di essere anche tu un fiore”. Mi ricordo che il soggetto “fiore” era frequente» (9).

«Il maestro mi disse: “Prova a camminare con un uccello sulla spalla”. Camminai verso la parete del lato opposto, ascoltando il ritmo del tamburo, con un uccello invisibile sulla mia spalla. Durante le sue lezioni rappresentai un'espressione mia senza basarmi su alcun modello. Il maestro approvò tutto ciò che presentai e così la mia sensibilità poté svilupparsi» (6).

«“Immagina di essere un feto nel ventre di tua madre. Sei immerso nel liquido amniotico. Prova a danzare con il sentimento del feto”, così mi disse il maestro. Mi imbarazzai, perché nell'educazione di quel tempo, la vita e la nascita erano argomenti tabù, altro che lo spermatozoo, l'ovulo e il liquido amniotico. Non seppi proprio come danzare, anche perché durante adolescenza ebbi il periodo di ribellione verso mia madre, che fu molto severa con me. Tuttavia, mentre il maestro mi incoraggiava con zelo dicendo: “In un campo enorme, fai i primi passi. Guarda lontano, ti aspetta tua mamma, con le braccia aperte e ti invita con la mano. Vai da tua mamma”. Queste sue parole mi commossero e sciolsero il mio cuore rinserrato. Infine il

mio corpo cominciò a muoversi autonomamente. Il maestro disse che quest'immagine gli fu ispirata nel momento in cui nacque suo figlio. Rimasta fortemente impressionata, percepì che il maestro cercava di trasmetterci qualcosa del peso e della difficoltà dei legami. Così l'orario noioso della ginnastica si trasformò in un mondo speciale e ammirevole. Ancora oggi posso dire che la lezione del maestro Ōno è viva nel mio cuore la più importante. In realtà, in quel periodo non capii bene come mai il maestro, un uomo adulto, adorasse così tanto sua madre, ma ora che sono diventata madre, il messaggio della "vita" trasmesso dal maestro è per me un sostegno fondamentale costante. Ciò che ci lasciarono le parole del maestro, in quell'epoca, per noi così giovani, fu davvero straordinario» (7).

Ōno Kazuo amava curare l'aiuola nel campo di gioco della scuola. Kazuo riconosceva la preziosità della vita di fiori e insetti. I soggetti che proponeva alle studentesse, tra tutti "vita" e "madre", derivano, infatti, dal suo modo di essere e di pensare, e costituiscono la fonte originale del suo *butō*.

A cavallo di due periodi – III e IV – l'insegnamento della danza di Ōno Kazuo si focalizza sui "movimenti basilari" e sull'"espressione"; tuttavia si nota che nel periodo IV la seconda caratteristica viene ancor più approfondita con idee e approcci originali.

Nel 1965, in occasione della Manifestazione sportiva nello Stadio Yokohama Mitsusawa, le centoottanta studentesse del terzo anno della Scuola Sōshin realizzano un'esibizione di massa. La figura di Ōno Kazuo che emerge dai ricordi differisce da quella legata alle lezioni.

«Il maestro era in piedi davanti a noi, fornendoci le indicazioni. Appena iniziammo a danzare come ci diceva lui, ci dette un'altra indicazione. In ogni prova, continuò a proporci consegne diverse. Se non era convinto rimaneva seduto prendendo appunti, ci rifletteva su per poi provare dei cambiamenti: "Adesso fate così e così!". Quando tutte le studentesse si sdraiarono sul prato io, che ero una studentessa come tutte, apprezzai la dimensione del cielo e provai un'emancipazione bella e misteriosa, tanto da sentire che ognuna poteva essere liberamente se stessa» (8).

Per l'esibizione all'aperto davanti a molti spettatori, Ōno si concentrava sul risultato della scena e insisteva sull'ultimo ritocco, in quanto artista, in modo diverso come lavorava nell'ambito dell'insegnamento. La sua abitudine di prendere appunti, già molto sviluppata in quel periodo, sarà fondamentale anche nel percorso creativo del *butō*.

Un'altra peculiarità della didattica di Ōno Kazuo è quella di assicurare le ragazze meno brave nell'attività sportiva, dove in genere la rivalità impera. Come testimonia una ex-studentessa, «il maestro stimolò le ragazze che non sapevano come danzare o che erano in difficoltà nel muoversi spontaneamente, ritmando con la voce l'incitamento: "Provaci, su, su!"» (6). I temi proposti, come si notano negli episodi citati, derivano dalle profonde interrogazioni e riflessione di Kazuo stesso: in conseguenza le studentesse vengono guidate dalle sue parole, affrontando il proprio paesaggio interiore per poi produrre gesti personali. Nell'insegnamento della danza, dunque, Ōno non ha intenzione di imporre uno stile alle studentesse, ma attraverso le proposte dei soggetti cerca di tirare fuori la natura propria di ognuna e, inoltre, attraverso gli instancabili incoraggiamenti, le spinge a riguardarsi dentro.

Tra le ex-allieve che sono diventate le insegnanti molte ammettono che la loro didattica è stata influenzata da quella di Ōno Kazuo.

«Ho insegnato alla scuola elementare pubblica. I miei colleghi si trovavano in difficoltà nel svolgere le lezioni di espressione fisica nell'ambito dell'educazione fisica. Io, invece, ho svolto le mie lezioni proprio come faceva il maestro Ōno e i bambini si divertivano molto nel danzare con il ritmo e nell'esprimersi attraverso i movimenti. Dicendo che l'avevo imparato dal maestro Ōno riscontravo l'apprezzamento dei miei colleghi» (4).

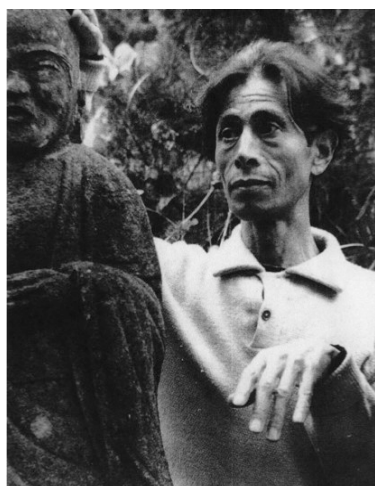
L'insegnamento originale di Ōno si manifesta anche nella marcia delle studentesse all'apertura della cerimonia del conferimento del diploma, mentre le diplomate entrano nell'auditorio. Il "cammino" che ha insegnato il maestro era:

«Con *Pomp and Circumstance*, op. 39, di Edward Elgar, al primo suono, "tuum", appoggiamo un piede avanti e, ai suoni seguenti, "tum tum tum", spostammo il centro di gravità del corpo sul piede davanti. Fu un cammino dignitoso, solenne e raffinato. Il maestro Ōno venne a insegnare questa marcia anche dopo aver lasciato il lavoro, fino al 2009. Oggi, purtroppo, le ragazze non conoscono più questo modo di camminare, non c'è nessuno che possa succedere al maestro Ōno, e la nostra bella tradizione è sparita» (9).

Avviandoci a concludere questo paragrafo può essere interessante indicare come, per l'affetto che il maestro era stato capace di creare attorno a sé, le allieve a volte lo chiamassero

scherzosamente, per la sua figura snella, “scimmia affumicata” (*saruno kunsei*) o “mummia” (*miira*). Per il maestro, invece, come ha confessato a Ōno Yoshito, nonostante questo clima positivo «era molto difficile insegnare la danza» (intervista di chi scrive).

Le questioni appena illustrate sulla didattica della danza di Ōno Kazuo nella disciplina dell’educazione fisica, confermerebbero che le sue caratteristiche siano: concentrarsi sui “movimenti di base” e sull’“espressione” (con improvvisazione) come elementi necessari per la danza; non proibire o criticare quanto le studentesse propongono o fanno; rassicurarle attraverso parole coinvolgenti per far emergere i loro movimenti personali. In conseguenza, le parole di Ōno e le allieve si sintonizzano, finché le ragazze cominciano a divertirsi nel danzare in modo personale. Dal 2002 è diventato obbligatorio, in Giappone, l’insegnamento della danza al primo e al secondo anno della scuola media. Mentre molti insegnanti si imbarazzano nell’insegnare la danza, riteniamo che la figura di Ōno Kazuo, “insegnante maschile”, che ha sempre combattuto nel mondo dell’espressione artistica con sforzi e devozione, per più di sessant’anni, potrebbe essere un buon modello cui guardare.



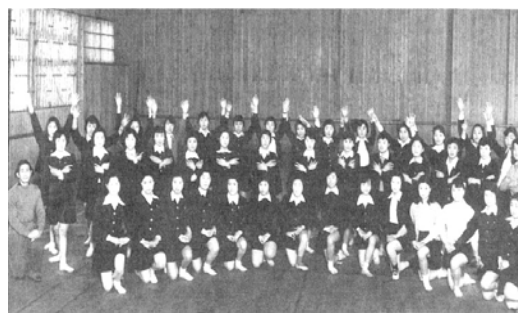
1 - Ōno Kazuo (anni Quaranta)



2- Ōno Kazuo con tamburo (1960)



3 - Lezione di danza nel campo (anni Cinquanta)



4 - Laboratorio di danza (anni Cinquanta)

### II.3. Insegnamento per lo spettacolo di massa “Bellezza e forza”

Nel 1955 si tenne la decima Manifestazione nazionale dello sport, nella prefettura di Kanagawa.<sup>3</sup> Secondo il sommario delle Manifestazioni della Japan Sports Association, la decima Manifestazione viene definita come «Un evento che ha mirato a una Manifestazione nazionale più ampia, adatta al suo decennale e ha stabilito l’atteggiamento dell’impegno di tutta la comunità attraverso i movimenti cittadini».<sup>4</sup> Durante la cerimonia d’inaugurazione nello Stadio Yokohama Mitsusawa, durata quattro ore (dalle 9.00 alle 16.00, il 30 ottobre), viene inserito lo spettacolo di massa appositamente creato sul motto della Manifestazione. Lo spettacolo è composto da: Marcia della banda; Corteo di scorta a un *daimyō* (signore feudale); Varietà sportive; Banda di ottoni; Pallavolo; Ginnastica ritmica; Esercizi ginnici. Ōno Kazuo si occupa della regia della sezione “Ginnastica ritmica”, intitolata *Bellezza e forza*: durerà quaranta minuti e coinvolgerà 10.532 alunni e studenti delle scuole elementari, medie e superiori. È un evento raro nel quale possiamo vedere Ōno Kazuo coreografare un’esibizione fisica con numerosi giovani, incluse le sue studentesse della Sōshin. I documenti dell’epoca testimoniano le idee di Kazuo per la realizzazione della Manifestazione. Secondo il Piano esecutivo, lo spettacolo di massa:

è progettato con un piano accuratamente elaborato, [...] e viene curato con un tema unificante, “bellezza e forza”, interpretato da diverse prospettive attraverso l’espressione adatta a ogni grado di crescita fisica (Ōno 1955: 210).

Lo spettacolo si compone di cinque scene: 1. *Parata di celebrazione* (720 studenti delle scuole medie di Yokohama e studenti liceali di Kanagawa); 2. *Bellezza e forza* (1,000 studenti liceali di Kanagawa); 3. *Gioia di costruire* (1,792 studenti delle scuole medie di Yokohama); 4. *Siamo bravi!* (2,400 alunni delle scuole elementari di Yokohama); 5. *Ammirando gigli* (4,520 studenti delle scuole elementari, medie, superiori di Yokohama e delle scuole superiori di Kanagawa).

Sui ciclostilati di Kazuo si leggono i propositi come «la formazione dell’umanità attraverso la bellezza e la forza» e «la problematica della pratica del movimento» (con illustrazioni dell’idea base della coreografia, della formazione, degli spostamenti), scritti minuziosamente con una precisa calligrafia (Documento personale di Ōno, 1955). Scrive Ōno:

<sup>3</sup> [NdT: Nella prefettura di Kanagawa si trova il comune di Yokohama, città in cui sono situati la Scuola Sōshin e il Kazuo Ohno Dance Studio].

<sup>4</sup> [NdT: La cronologia delle Manifestazioni nazionali dello sport è consultabile sul sito ufficiale della Japan Sports Association, <http://www.japan-sports.or.jp/kokutai/tabid/183/Default.aspx>, visitato il 02 giugno 2015].



«Mentre discutevamo sulla progettazione di *Bellezza e forza*, nel cuore di ogni uno dei membri del comitato, sono apparse emozioni, speranza e gioia. Secondo me si tratta della nostra volontà e della possibilità di sentire la gioia nel creare, benché non sia facile. Mi rimbalzo le maniche desiderando realizzare sulla scena questa possibilità. Costruisco man mano il fondamento del progetto, sperando di poter incarnare nelle formazioni la natura insita nell'essere umano, con una graziosa armonia, senza mai farsi separare dalle figure umane durante gli spostamenti: l'uomo, lui stesso è già un'unità. Mi sono costretto ad affrontare molti problemi, e mi sono perfettamente reso conto di avere enormi difficoltà. Tuttavia, proprio tra le difficoltà nella creazione, come tra quelle della vita umana, trovo la gioia».

Dunque Kazuo ha cercato di interpretare la bellezza, soggetto del progetto, nei movimenti coreografici. Inoltre, voleva che ogni alunno o studente non rappresentasse “un pezzo” dell'ingranaggio, ma voleva che ognuno risplendesse come “un individuo”: pensiero evidente anche nella sua lezione di danza e nell'attività come danzatore. A nostro avviso, Ōno Kazuo considera le attività creative come una parte essenziale della formazione dell'individuo.

## II.4 Insegnamento per lo spettacolo natalizio e il ruolo di Babbo Natale

### II.4.1 Passione per lo spettacolo natalizio

Tabella 6 Caratteristiche dello spettacolo natalizio

Categorie	Parole chiave
Chiesa	Uomo che va avanti con la fede, credente
Spettacolo natalizio	Espressione della fede, centro del Natale
Modo di vivere	Credente che festeggia la nascita di Gesù con tutto il proprio corpo
Spiegazione	Racconti appassionanti, entusiasmo, incanto
Collaborare sulla scena	Essere coinvolta nell'atmosfera del maestro
Maestro	Babbo Natale, pastore, Maria, Signore
Gesù	Salvatore, aralia ( <i>fatsia japonica</i> ), simbolico
Maria	Seguire il maestro, tramandare ai posteri
Giuseppe	Alzarsi come miracolo
Tradizione	Ave Maria, senso, continuare a cercare
Sedia a rotelle	Non elegante, originale
Musica	Gesti teneri per accogliere Maria
Costume	Perplexità, docilità, fede pura
Trucco	Truccarsi con il fondotinta negli ultimi anni



Ōno Kazuo si battezza all'età di ventiquattro anni, grazie all'incontro con il preside della Scuola Kantō Gakuin presso la quale ha insegnato educazione fisica. Dopo di che, dal 1934, ha insegnato alla Sōshin Girl's School e, essendo cristiano, vi ha curato lo spettacolo natalizio per sessant'anni, all'asilo, alla scuola elementare, alle medie, alle superiori e anche alla riunione delle ex-studentesse della Sōshin, facendo lui stesso parte della scena (Foto 5). A cento anni, quando non poteva più salire sul palco, veniva lo stesso in sedia a rotelle a vedere lo spettacolo. Nello spettacolo natalizio della scuola superiore si esibivano le ragazze del club di teatro, interpretando Maria, l'Arcangelo, i Magi, ecc. Kakuta Mitsuyo (1967 -, scrittrice vincitrice del Premio Naoki), che ha studiato con il maestro Ōno scrive:

«Fu una danza misteriosa. Quietì come una pianta i movimenti. Non forti, ma intensi come se fossero gesti frenetici. [...] Ho saputo chi era stato dopo di essermi già diplomata. [...] Ogni volta che penso a lui, provo rispetto. Ōno Kazuo non ha mai vantato chi fosse, quanta fama avesse avuto. Non gli interessava. Lui, era soltanto lui. [...] L'incontro con Ōno Kazuo è il tesoro della mia vita e non lo perderò mai» (Kakuta in Ōno Kazuo Dance Studio 2010: 50).

A questo proposito analizziamo i dati raccolti con le interviste riferite allo spettacolo natalizio. Evidenziamo, nella tabella 6, le parole chiave riferite più frequentemente.

Lo spettacolo natalizio è un evento annuale presso la Scuola Sōshin. Le ragazze delle medie che vengono dall'asilo e dalle elementari sempre della Sōshin, riconoscevano subito Ōno Kazuo: «Ho notato subito che è lo stesso maestro che ha sempre interpretato Babbo Natale» (10). I bambini piccoli, anche se non comprendevano profondamente il significato della Bibbia e degli inni, comunque percepivano qualcosa dalla danza di Kazuo, dall'atmosfera meravigliosa e originale da lui realizzata. Gli spettatori adulti, invece, si commuovevano alla danza con tutta l'anima di Kazuo. Ne parlano in questi termini:

«Una volta il maestro Ōno arrivò in sedia a rotelle. Appena iniziò la musica il maestro, che non poteva più camminare, all'improvviso si alzò in piedi, come se qualcosa lo sollevasse. Fu davvero un miracolo. Credo che fosse una danza della sua intera vita e che nel maestro si fosse scatenato qualcosa dal profondo del cuore: la sua volontà di trasmettere un'espressione attraverso i preziosi "movimenti dal cuore"» (13).

«Recitai il ruolo di Maria. Il maestro mi consigliò di interpretare in modo naturale la docilità, la perplessità e la fede profonda in Dio; e di realizzare movimenti morbidi e fluidi. Tutte noi – pastori, angeli e Giuseppe, ecc. –, interpretammo la glorificazione e la preghiera dal profondo del cuore. Oggi capisco che si trattava della fede del maestro stesso. Dopo sessant’anni questo spettacolo natalizio è diventato una tradizione della Sōshin. Dobbiamo tramandarla ai ragazzi del futuro» (3).

Per Kazuo lo spettacolo natalizio, che durava poco più di un quarto d’ora, era tanto importante quanto uno spettacolo di *butō*. Ad esempio, Kazuo raccontava con passione alle studentesse le storie di ogni singolo personaggio – Giuda, Pietro, Maria, Giuseppe, i pastori – per stimolarle alla riflessione e all’interpretazione, proprio come faceva per approfondire le idee sulla messinscena del *butō*. Un’intervistata non nasconde il proprio orgoglio di «essere testimone del maestro, credente fedele, che celebrò la nascita di Gesù bambino con emozione, con tutto il proprio corpo» (5). Mentre spiegava la storia Ōno «fu spesso completamente preso nel personaggio» (7), e «talvolta le prove finivano solo con il monologo del maestro, ma miracolosamente lo spettacolo andava bene» (1). Il maestro insegnava inoltre che «non c’era nessuna forma prefissata con cui dimostrare l’ammirazione per il Signore» (6) e che «bisognava interpretare con tutto il cuore, così che il corpo lo seguisse. Il maestro non permetteva di imitare semplicemente i suoi movimenti» (7). Dunque, anche in questo caso, parimenti al suo concetto nel *butō* Kazuo voleva che le emozioni dell’interprete appena nate venissero immediatamente espresse in forma di movimento corporeo. Un’ex-allieva ricorda: «ho seguito lo spettacolo natalizio del maestro per cinquant’anni. Non ce ne è mai stato uno uguale all’altro» (1). Attraverso l’interpretazione devota e sublime, le ragazze provavano veramente la perplessità, la paura, la speranza e la gioia dei personaggi; e condividevano, in quel momento, i pensieri e la fede del maestro Ōno.

Sulle caratteristiche della regia di Ōno, della musica, dei costumi e degli attrezzi scenici le testimonianze riportano:

[musica]

«Durante il viaggio estivo della Scuola il maestro portò un sacchetto pieno di musicassette, per ascoltarle tutta la notte con le cuffie. Ascoltò qualsiasi tipo di musica, dalla musica classica a quella per giovani» (2).

«Il maestro usava la canzone intitolata *I believe*. Penso che quest'idea gli derivasse dal Credo» (5).

[costumi]

«In generale i costumi per lo spettacolo natalizio sono belli. Invece, quelli del maestro Ōno erano più originali che belli. Ogni anno portò i costumi in una enorme scatola di carta che usò per le lezioni di *butō*» (1).

[attrezzi]

«Per il ruolo di Gesù bambino si usava una bambola. Invece, una volta, il maestro trovò in un campo da gioco delle foglie di aralia (*fatsia japonica*) e le usò al posto della bambola, come simbolo di accoglienza (Foto 6). Nessuna domandò al maestro come mai volesse usare queste cose. Tutte noi in qualche modo ne cogliemmo il senso. Negli ultimi anni il maestro usò un mazzo di fiori» (1).

Ōno Kazuo si occupava dunque della regia, dalla musica, dei costumi e degli attrezzi di scena. Se nella lezione di danza Ōno si serviva del tamburo e delle parole, per lo spettacolo natalizio – come nella messa in scena del *butō* – egli si faceva accompagnare dalla musica, in particolare classica, in modo che gli spettatori, a nostro avviso, potessero sentirsi più coinvolti. Dai materiali fotografici si desume che fino agli anni Sessanta lo stile di Kazuo, riguardante la coreografia, i costumi e il trucco, erano tipicamente alla maniera della danza moderna; poi, dopo il debutto in Europa, dagli anni Ottanta, il suo stile diventò evidentemente alla maniera del *butō*. Un'ex-studentessa che ha interpretato il ruolo dell'Arcangelo, negli anni Novanta, racconta: «Per lo spettacolo natalizio il maestro si metteva il fondotinta. Mi disse improvvisamente: "Perché non te lo metti anche tu?". E mi offrì il suo fondotinta» (13). Dopo il suo diploma, chiamata da Ōno, reciterà il ruolo dell'Arcangelo alla riunione delle ex-studentesse della Sōshin per molti anni (Foto 7). La stessa continua:

«Chiesi al maestro: "Come dovrei danzare?". Il maestro mi rispose solamente: "La musica è *Ave Maria*, quindi, sai, no? Bisogna esprimere ciò che senti nel cuore". Poi salimmo sulla scena senza nessuna discussione preliminare. Sulla scena osservai i movimenti del maestro, che interpretava Maria. Da lui vidi l'espressione della gioia, danzò desiderando di coinvolgere gli spettatori nella sua gioia. Mentre io, Arcangelo, girai intorno al maestro-Maria, per

trasmetterle la gloria, e vidi gli occhi del maestro, che mi fissarono, così penetranti che mi sentii di essere inglobata nei suoi occhi. Dimenticai la presenza degli spettatori, rimasi incantata e totalmente immersa nell'atmosfera esaltata dai raggi dei suoi occhi. Fu un'esperienza davvero impressionante. Ho imparato dal maestro la sincerità nell'esprimermi con l'“io” intero, senza finzioni» (13).

A questo proposito abbiamo una preziosa registrazione dello spettacolo natalizio (videocassetta registrata il 24 dicembre 1991 e conservata presso la Scuola Sōshin). La studentessa-Arcangelo Michele rimane in piedi, quasi statica, per circa dieci minuti, aprendo le braccia pian piano: un momento commovente, in cui i suoi sentimenti sublimano in gesti graziosi che provocano l'illusione di guardare un vero Arcangelo. È un'atmosfera irrealizzabile attraverso la coreografia concentrata sulla forma. Se la sua figura è così impressionante nel video, immaginiamo quanto siano stati trascinati gli spettatori e Kazuo stesso nel sentire profondamente la bellezza, l'amore e il sublime.

L'espressione che Ōno si attendeva dall'Arcangelo si situava evidentemente al di là del discorso sulla tecnica. Kazuo, in effetti, riferendosi al famoso detto di Hijikata Tatsumi, «*Butō* è il corpo morto che si regge in piedi a rischio della propria vita», parla di «un mondo che trascende le tecniche» (Ōno 2015: 31). La studentessa emancipa i propri sentimenti e la propria immaginazione affinché emerga un vero Arcangelo, appunto come scrive Kazuo riguardo la capacità immaginativa: «si tratta di una qualità emersa grazie all'accumulo nell'anima di influssi esterni, provenienti dai morti e dall'universo, nel corso di millenni, dagli inizi dell'universo fino a oggi» (*Ibidem*). Un'altra affermazione di Kazuo ne *Parole dalle lezioni* (*Ibidem*) sembra spiegare la problematica:

«Buttate fuori voi stessi! Lasciatevi andare! [...] Se trasformate tutto il vostro corpo in mano, o in occhio, diventa ancora più facile stendere una mano vitale. Potrebbe accadere che la vita salti dentro i vostri occhi, e vi faccia da guida nella vastità degli occhi».

#### II.4.2 Babbo Natale

Per i bambini dell'asilo e della scuola elementare la realizzazione dello spettacolo annuale è un'esperienza piacevole e importante (Foto 8). Ōno, travestito dal babbo natale, che partecipa alla santa messa natalizia, li lascia l'impressione della figura di un anziano “strano”. Sapranno molto dopo che il loro babbo natale è un danzatore del *butō*, famoso nel mondo.

«Il maestro Ōno, immerso nel ruolo di Babbo Natale, danzando, distribuiva i regali ai bambini. Talvolta il suo aspetto faceva paura e qualcuno spaventato cominciava a piangere» (12).

«Arrivò un Babbo Natale all’asilo e mi lasciò un regalo; ma avendo quattro anni, fui convinta di averlo ricevuto dal Signore!» (6).

«Avendo incontrato Babbo Natale all’asilo, le mie figlie tornarono a casa stupite» (3).

«Alla scuola elementare vidi il maestro, vestito in rosso con una maschera sottile, danzare quasi come il *butō*» (10).

«Non era truccato di bianco. Danzò improvvisando» (12).

«Talvolta mi spaventai, perché Babbo Natale vacillò apposta» (10).

Aggiungiamo, inoltre, che Chie, moglie di Ōno Kazuo, diceva al marito: «Non sarebbero necessari il trucco né la maschera», ma Kazuo si impegnava nella preparazione e andava in sedia a rotelle con piacere all’asilo Kamihoshikawa. E i bambini sapevano che: «Babbo Natale non stava tanto bene» e «dal momento in cui non si presentò più i bambini capirono che stava veramente male» (intervista di chi scrive). Dopo la scomparsa di Kazuo, dal 2010, dai bambini arriva il “doppio babbo natale”, ossia i fratelli Ōno Yukito e Yoshito. Yoshito dice: «Interpretando il ruolo di Babbo Natale ho sentito l’amore verso tutti i bambini e ho compreso perché Kazuo non volesse mancare fino all’ultimo momento» (Ōno Yoshito in Takahashi 2010: 11).

La casa di Ōno Kazuo si trova su un’altura, dove la macchina non può arrivare. Se usciva era necessario che qualcuno portasse a mano Kazuo su e giù per le scale. Ribadiamo, dunque, che se Kazuo-Babbo Natale non è mancato allo spettacolo natalizio presso la Sōshin e l’asilo Kamihoshikawa per circa settant’anni, è anche perché c’erano persone che lo assistevano; e che l’apparizione di Babbo Natale era resa possibile grazie all’amore, alla devozione e allo spirito di sacrificio.

#### II.4.3 Ōno Kazuo, l’uomo di fede

Nell’ultimo paragrafo esaminiamo come consideravano Ōno Kazuo alla Scuola, evidenziando i

relativi riferimenti nelle interviste. Kazuo stesso racconta a Kanai Humie, danzatrice *butō*, sulla sua vita con un piede in due staffe: al lavoro come insegnante a scuola e come danzatore della danza moderna e del *butō*: «Volevo avere uno spazio per le lezioni a tutti i costi, e chiesi al Preside di farmi lavorare in qualsiasi incarico, anche come cameriere» (Ōno Kazuo in Kanai 2010: 10). Così rimase a lavorare presso la Sōshin, ma come custode. Una insegnante di scienze sociali dice, mostrando diverse fotografie, che le studentesse considerarono naturalmente il maestro Ōno come insegnante, un giorno, tuttavia,

«videro il maestro pulire approfonditamente tutto l'edificio scolastico inginocchiato sul pavimento. Ne furono profondamente colpite. Il maestro Ōno, in effetti, lavorò sempre con tutte le sue forze in qualsiasi momento, arrivando di corsa qua e là nella scuola. Il suo viso meraviglioso rappresenta proprio la sua personalità» (8).

La docente vede, infatti, il carattere misericordioso del Buddha nella figura di Kazuo. Un'ex-allieva aggiunge: «Mi ricordo che il maestro Ōno disse, all'età di settant'anni, "Per mantenere il fisico del *butō*, mi limito nel mangiare solo il trenta per cento". Fui impressionata dai suoi sforzi e dalla sua forte volontà» (7).

Dopo il ritiro dal lavoro alla scuola, a settantaquattro anni, Ōno si dedicò completamente al *butō*. Una intervistata che ha assistito all'attività di Kazuo per più di sessant'anni dice: «Il *butō* non mi sembra affatto una cosa particolare. La danza del maestro si impresse in me da piccola in modo naturale. Credo che il maestro elaborasse il progetto per il *butō*, anche sarchiando il campo; e che rappresentasse nel *butō* il suo percorso da seguire nella vita» (3).

Una maestra di asilo racconta con lacrime senza nascondere la propria emozione:

«Il maestro, posizionatosi al centro della scena, aprì le braccia in alto. Quanto fu enorme la dimensione delle sue mani! Enorme anche la sua figura! Mi resi conto che lui nacque proprio per il *butō*, per danzare, e che il Signore gli regalò il corpo adatto alla danza. Fu davvero grande la sua figura» (6).

Come nelle interviste appena riferite, molte ex-allieve continuavano ad assistere agli spettacoli di Ōno Kazuo e trovavano nella danza di Kazuo il senso della vita e l'amore: «Ōno Kazuo è l'orgoglio della Sōshin» (3); «Ringrazio il maestro per avermi insegnato a guardare e ascoltare con il cuore, e

ad esprimere con tutto il corpo ciò che sta nel mio profondo» (13).

«L’atteggiamento del maestro Ōno è umile e profondamente devoto. Il suo carattere nobile, pieno d’amore e di fede. È questo che costituisce la quintessenza del suo *butō*, il quale commuove tante persone. E il maestro Ōno è diventato un patrimonio del mondo. Se il maestro all’inizio non è stato accettato in Giappone ma negli altri paesi cristiani, secondo me ciò è dovuto al fatto che sanno accogliere la sua danza, in cui traspare la profonda fede. È il punto chiave fondamentale per conoscere il vero maestro Ōno» (3).

Sulla figura di Kazuo in chiesa, invece, racconta un’altra intervistata:

«Iniziai ad andare in chiesa quando fui al terzo anno della media. Alla messa trovai il maestro Ōno, sempre nello stesso posto in seconda fila. Diversamente dalla sua figura enorme sulla scena, in chiesa, il maestro credente, assorto nel discorso del prete, abbassava la testa e inarcava la schiena. Fu un uomo che avanzava con la fede: “Kazuo Ōno, l’uomo di fede”. Ho imparato cose importanti dal suo atteggiamento» (6).

Inoltre, un ex-compagno di classe – dalle elementari al liceo – del nipote di Kazuo che ha un rapporto familiare con gli Ōno e li frequentava al punto di dormire anche da loro, si ricorda un inedito lato di Ōno Kazuo:

«Mi ricordo che una volta, mentre si diceva “l’uomo non entra mai in cucina”, il maestro Ōno mi cucinò un *hamburger* molto buono, con pomodori sopra. Da bambino avevo spesso mal di pancia e il maestro mi carezzò la pancia, tracciando la forma di un cerchio, finché mi addormentai. Una volta, in un giorno di vacanza dalla scuola, sentii le grida dei galli e corsi verso la stalla. Trovai il maestro Ōno danzare proprio nella stalla dove si trovava il gallo. Invece, la danza del maestro Ōno che ho preferito in assoluto era quella dell’occasione del matrimonio di suo nipote: una preghiera per i giovani sposi incontrati grazie al Signore che costruiranno il loro felice futuro e avranno una nuova vita in famiglia» (12).

Come testimoniato Ōno Kazuo, insegnante, danzatore e credente, era sempre – anche dopo aver raggiunto fama mondiale – umile, devoto e pieno d’amore nei confronti degli altri. Sempre cercava di tirare fuori le qualità umane di ciascuno (dai bambini, dalle ragazze, e da lui stesso) e di



trasmettere questioni universali come la vita e la morte. Nel luglio 2010 è stata realizzata una mostra commemorativa di Ōno Kazuo presso la biblioteca della Scuola Sōshin, che ha accolto moltissimi ex-alunni ed ex-studentesse. La bibliotecaria, curatrice della mostra, spiega: «Non possono più rivedere il loro maestro Ōno, ma credo che la sua anima vivrà per sempre, sulla collina dove si trova la nostra Scuola e nel cuore di ogni uno di noi che ha vissuto qui alla Sōshin» (11).



5 - Spettacolo natalizio (anni Quaranta)



6 - Spettacolo natalizio (1988)



7 - Kazuo nel ruolo di Maria e la sua allieva nel ruolo dell'angelo (1991)



8 - Kazuo in veste di Babbo Natale (anni Sessanta)



## II.5 Conclusione

Nel corso dell'attività presso la Scuola Sōshin – le lezioni di danza e lo spettacolo natalizio – per più di mezzo secolo, Ōno Kazuo ha fatto affrontare alle studentesse il proprio paesaggio interiore attraverso “incoraggiamenti coinvolgenti” e facendo emergere “espressioni libere”. In altre parole, voleva trasformare le idee, dopo le riflessioni, nella forma di gesti coreici. I temi che citava nelle lezioni di danza, come “madre”, “vita” e “morte”, sono coerenti con il suo percorso *butō*. Ōno Kazuo si è comportato sempre con umiltà e amore nei confronti di bambini e studenti, non cambiando atteggiamento neppure dopo aver ottenuto una fama mondiale. Ōno Kazuo, dunque, ha sviluppato le possibilità umane e riflettuto sul principio della vita e della morte, per esprimere tutto ciò tramite la danza.

## II.6 Bibliografia

Atsumi, Rina

2010 *Ōno Kazuo shiwo shinobu (Rimpiangere il Signor Ōno Kazuo)*, in «Dance Express», n. 32, Gendai buyou kyōkai.

Eguchi, Takaya

1947 *Gakkōni okeru buyō (La danza alla scuola)*, Tokyo, Meiseisha.

Mitsuyasu, Chikako

2011 *Modandansuni okeru karadazukurini kansuru ikkousatsu: Eguchi Takaya no kihonundōwo toriagete (Uno studio sulla costruzione del corpo nella danza moderna: sui movimenti base di Eguchi Takaya)*, tesi di Master discussa presso la Japan Woman's College of Physical Education.

Miya, Misako

1997 *Ugokino bi (Bellezza del movimento)*, Tokyo, Rībe shuppan.

Monbushō (Ministero dell'Educazione)

1947 *Gakkou taiiku shidō yōkō (Direttiva dell'istruzione scolastica dell'educazione fisica)*, Tokyo, Nihonshoseki.

1951 *Chūgakkō Kōtōgakkō gakushū shidō yōryō hokentaiikuka taiikuhēn. Shian (Piano della direttiva dell'istruzione dell'educazione fisica e sanitaria nella scuola media e superiore)*, Tokyo, Dainihon yūbenkai Kōdansha.

1956 *Kōtōgakkō gakushū shidō yōryō hokentaiikukahen kaitei (Nuova versione della direttiva dell'istruzione dell'educazione fisica e sanitaria nella scuola superiore)*, Tokyo, Kyōiku tosho.

1960 *Kōtōgakkō gakushū shidō yōryō hokentaiikukahen (Direttiva dell'istruzione dell'educazione fisica e sanitaria nella scuola superiore)*, Tokyo, Ōkurashō insatsukyoku.

Ōno, Kazuo

1955 *Daijikkai kokumin taiikutaikai kanagawataikai siryō. (Materiali sulla decima Manifestazione nazionale dello sport.)*

1997 *Ōno Kazuo. Keikono kotoba (Ōno Kazuo. Parole dalle lezioni)*, Tokyo, Film art sha.  
Ohno Kazuo Dane Studio

2010 *Ōno Kazuo nendaiki (Cronache su Ōno Kazuo)*, Yokohama, Kanta.

Ōno, Kazuo e Ōno, Yoshito

2015 *Ōno Kazuo. Keikono kotoba*, Film art sha, Tokyo, 1997 (trad. it, *Nutrimiento dell'anima: La danza butō / Aforismi e insegnamenti dei Maestri*, Eugenia Casini Ropa e Elena Cervellati, a cura di, Macerata, Ephemeria).

Shōda, Chizuru

2010 *Ōno Kazuo sanwo shinonde (Rimpiangendo il Signor Ōno Kazuo)*, in «Dance Express», n. 32.

Takahashi, Kazuko

2011 *Ōno Kazuo Yoshito no butō jinsei (La vita butō di Kazuo e Yoshito Ōno)*, in «Joshiitaiiku», n. 53, pp. 6-11.

### III. Concerning *butō* and Ōno Kazuo's respect

di Endō Tadashi

«*Believe in what you do!*»

I came to Europe in 1970 because I wanted to escape from Japan for many reasons, and studied in Vienna at the famous Max-Reinhard Seminar, where I learned the classic Western theater techniques. After working as director in Göttingen and in Hannover, I realized this was not what I was looking for. I always felt like in a prison. I could not create anything really new, I needed more time to work with the actors and it was so difficult for them to understand what I meant. Always these discussions, this typical German theoretical thinking, not just feeling or moving or dreaming and waiting for what will happen: there was a big difference between me, my visions of Theater and the German theater people. This was the reason for me to stop theater making. I thus started to make performances.

In the beginning, it was a kind of *clownesque* and pantomimic work, involving magic tricks for the children. I mostly performed in the streets or at summer festivals. Later on I started to improvise my movements collaborating with jazz musicians, especially free jazz musicians who were used to improvisation. I enjoyed moving and expressing my feelings and it seemed the audience liked it, too. As time passed, I was more and more invited to perform with famous musicians in big Jazz Festivals. Although I was quite successful with this kind of performances, I did not feel satisfied. I was searching for something more intense, or deeper. Yet I did not know exactly what I was looking for.

In 1989 I met Ōno Kazuo in Vienna for the first time. He asked me to assist him during his workshops and performances, so we had lot of time to talk about life and dance. Ōno Kazuo opened my eyes, and suddenly I realized what I was searching for: *butō*. It seemed to me that *butō* dance had always been in my mind, only I did not know. *Butō* was always sitting on my shoulder, watching me, and now I was aware of it. *Butō* entered into my heart, my body and my mind. Ōno Kazuo told me: «You have to dance *butō*!»; I received a very strong courage from him. I decided to call my dance "*butō-ma*"; *ma* is a very important word in Zen Buddhism, which has two meanings: "emptiness" and "the space between things".

Ōno Kazuo also asked me to give *butō* a home in Europe, so I organized the International *Butō* Festival MAMU and opened the *Butō* Centrum MAMU in Göttingen. Nearly all important *butō*

dancers performed and gave workshops at the festivals, or came to Göttingen to rehearse at the *Butō* Centrum MAMU.

«*To be avant-garde means to be radical to yourself*» (Endō Tadashi)

Ōno Kazuo and Hijikata Tatsumi were the founders of *butō*, which is the Japanese response to the German Expressive Dance (*Deutsche Ausdruckstanz*). *Butō* wanted to break with the rational principles of modern art, and to break free from the classic forms of Japanese dance. Ōno Kazuo and Tatsumi Hijikata created a free dance form, close to performance. A form which has its roots in the Expressive Dance of Mary Wigman and Harald Kreuzberg, but which was influenced by many other artistic genres and movements, like theater and literature, as well as Surrealism and Dadaism. Yet *Butō* is a rebellion against explicit dogmas – similar to Fluxus in the United States and in Europe.

After I met Ōno Kazuo my life changed. Since I have been dancing *butō*, I discovered a great respect for everything, like plants, animals, humans and nature. I was very radical when I was young, fighting for political reasons, but now I have another feeling for everything. I want to be an honest person and to behave honestly. I want to be straightforward and not to discuss, and go deep into philosophical thoughts, reflecting on life and trying to find a solution, what I can do... No: I want to be direct, like a small child – naïve but honest. A child looks straight into your eyes, and directly says what it thinks and what it wants to do.

### III.1 *Recycling*

Can a body be recycled? I do not think so, but I hope for my sons that the soul can be recycled. For example, when I am dancing, I also feel my grandmother who used to be a fan dancer. I was born in Peking and my parents lived there. Before moving, I think they had been feeling a strong longing to live in a big country, and not in a small island like Japan. With me, it is the same – I left Japan and went to Europe.

My mother wrote a book about her father who was a general of the police in Manchuria, and who everyday had to go and be in charge over the border between China and North Korea. My grandfather never talked about his work. One day he took his wife to the border and sat down without talking. My grandmother eventually began complaining about how hard her life was,

because he never took care of the children. He then answered: «We have to learn much more about life, and not only about human life. Just look into the sky, see how big the cosmos is; then you will not need to complain anymore».

I think what my grandfather said is also a reason why I came to Europe. For, my time in Japan was too noisy and exciting, and I did not see what was outside of me and outside of Japan. So, I sometimes think such a desire to learn more comes from my grandparents.

And I hope that my sons, too, will keep something from me.

### III.2 Images

Images are abstract. Without images we cannot dance, but we should not dance right after the image, like pantomime. I think images live in your body, under your fingernail, in your stomach, and in your spine. When we are babies we move a lot with the fingers, with the feet and with the eyes as using a language, and this language comes from the centre of the body. The baby has shorter arms and legs, and everything is very close to the centre of your soul. We adults have longer arms and legs, and the whole body is bigger; thus, it takes longer to get connected with the centre.



1 –Endō Tadashi in IKIRU homage à Pina Bausch. Photo Marciej Rusinek

«Whenever Tadashi Endō dances Butoh his feet bore endless deep into the earth, where no light can reach them. But his head lifts up to the light and to the sun, as if he gets a message out of the cosmos. Like a rose. And the movements coming out of the centre of the soul express a never ending metamorphosis. He teaches us through Butoh and art the importance of soul and life» (Ōno Yoshito in Endō, Shūichi e Tsuyoshi, a cura di 2008: 105).

When I'm dancing, I sometimes have the image of a butterfly on my shoulder telling me a wonderful fairy tale. There are a lot of images coming up, and I move after them.

### III.3 *Come back to childhood*

We receive a great energy from our childhood. For example, when children are playing the fireman, the policeman, or the pilot on the airplane, sometimes they fall down and hurt themselves, and they cry. Yet for me it seems that they do not cry just because they have fallen down: they are crying because they get an image of the accident – which is an actual accident to them, as a policeman, or a fireman, or a pilot. The images they are playing are reality to them, and so intense in their world. All of our childhood experiences remain within our body. Our body never forgets. We only have to remember our childhood and let the body move; we will get the same intensity children have.

### III.4 *Light and shadow*

European classical ballet begins after the humans already got up; there are voluminous movements, light and without gravity. *Butō* begins before humans can stand. That is why there are often dancing in embryonic and nearly *animal-like* positions. Standing and walking are difficult acts. These processes of development are extremely important in *butō*. Another important aspect is that Japanese people love simplicity. In *butō*, unnecessary movements are reduced; this comes from the influence of Zen Buddhism.

Light and shadow are the two elements that I follow in my dance. They disclose new universes in each gap of my body: between my fingers, under my shoulder, under my chin, between my legs, under my feet, in my knees joints. While I am moving, these universes come into the light and disappear into the darkness.

In my dance, the perception of your own body is very important. *Butō* compares the body to the

cosmos, to rivers, waterfalls, forests, earthquakes, volcanic eruptions and storms. All these exist in nature, but also in our body, for their system is movement. As it is for the universe, where stars clash together and generate an enormous power, from which something new develops. It is a kind of chaos, which moves the body and creates the dance. Therefore, there is no reason for unnecessary movements. It is not important *how*: the question is *what* you are dancing *for*.



2 – Tadashi Endo in MA. Photo Sabine Lippert, Frankfurt am Main.

### III.5 *The journey inside your body lasts longer than the time from birth to death*

GANIMATA	-	bowed legs – in opposition to European dance
FUDO NO DO	-	move in order not to move!
KEIKEN	-	experience of thoughts
TAIKEN	-	experience of the body
MA	-	in-between

*Butō-ma* is the way to make the invisible visible. The least of movement allows the expression of feelings and images growing to its highest intensity. It is more important to keep the balance between energy, tension and control, than caring for the aesthetics of the movements.

«*The dancer shall not dance – but should be danced*» (Endō Tadashi).

When I dance, I am between light and shadow, time and space, consciousness and trance – I am in *ma*.

*Butō* is a great name

*Butō* is heavy

*Butō* is so important.

Sometimes I feel *butō* is too much for me. Sometimes I hate *butō*.

But I cannot imagine living without *butō*. Maybe I am a *butō*-ist.



3 – Portrait of Tadashi Endo. Photo Udo Rzakowski (Berlin).

### III.6 Bibliography

Endō, Gabriele, Shūichi, Satō e Tsuyoshi Takahashi, a cura di  
2008 *Tadashi Endo's Dance. The Photobook*, Butoh Centrum MAMU, Diemarden.



#### IV. *L'obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero*

di Matteo Casari

##### IV.1 *Premessa*

Il grande successo di Ōno Kazuo, parlando da una prospettiva parziale e interna al Vecchio Continente, è legato alla folgorante apparizione del 1980 al Festival Internazionale di Nancy con *Admiring La Argentina*, prima performance del maestro fuori dal Giappone. Al suo successo è seguito, prima in Europa e poi nel resto del mondo, quello del *butō*.<sup>5</sup> Al 1977 risaliva il debutto della medesima performance, diretta da Hijikata Tatsumi, in Giappone dove aveva meritato il Dance Critic's Circle Award: l'immagine di Ōno Kazuo restituita dal manifesto dello spettacolo, una figura anziana, magra, in abiti femminili, il volto bianco, le mani ossute, gli occhi sprofondati in un viso segnato e un fiore, sul cappello, avrebbe marcato l'immagine del *butō* con la forza di un *imprinting*. La nudità del *butoka*, la biaccatura del corpo e una accentuata tensione muscolare estremizzata in posizioni contorte e volti in attitudini di urla mute si sarebbero per stratificazione aggiunte a completare l'immaginario – più che l'immagine in sé – sul *butō*.

La prima apparizione di Ōno Kazuo in Francia, si diceva, lasciò segni assai profondi: «Un vecchio truccato come un clown, il suo corpo nodoso avvolto in uno scialle da donna che si direbbe uscito fuori da un baule dimenticato, abbozza arabeschi più che approssimativi e salti rischiosi. Alla fine, come una diva, non smette più di salutare una platea muta di stupore: questo fu lo shock del 14° Festival di Nancy» (Boué in D'Orazi 2001: 17). A seguito della replica, il mese successivo, alla Défense parigina, Georges Banu aggiungeva: «E così lo spettacolo di Ōno, che aveva nel cuore il ricordo decisivo dell'abbagliante ballerina spagnola, è diventato a sua volta ricordo decisivo di uno spettatore abbagliato. Vertiginoso gioco d'abisso. *Argentina* produce una vera memoria-generatrice» (Banu in D'Orazi 2001: 18). Come puntualizza Maria Pia D'Orazi, nelle medesime pagine appena citate, lo stupore, lo shock, il restare senza parole, la generazione di una memoria indelebile e prolifica si radicarono nella «bellezza grottesca» presentificata dal grande maestro. La danza del settantaquattrenne Ōno produsse un incanto simile a quello suscitato da un fiore sbocciato su di un vecchio albero.

La quieta sensazione cui rimanda quest'ultima immagine, un implicito riferimento zeamiano sul

<sup>5</sup> Sono da ricordare, per completezza del quadro, gli spettacoli parigini del 1978 di Carlotta Ikeda, Murobushi Kō e Ashikawa Yoko. Nel 1980, a Nancy, saranno presenti anche Tanaka Min e i Sankai Juku.

quale torneremo, non deve trarre in inganno. Due decenni prima del riconoscimento internazionale il *butō* aveva iniziato il proprio percorso eretico e ribelle sovvertendo le coordinate sceniche giapponesi, imbrigliate tra superficiali influenze esogene e formalismi tradizionali endogeni, nutrendosi pure di esperienze d'avanguardia emerse negli anni '50 – in particolare con Hijikata Tatsumi – e, anche per questo, caratterizzate sovente da volontà e azioni politico-sociali di opposizione alle questioni più cogenti dell'epoca come il Trattato di Sicurezza (ANPO) firmato nel 1951 con gli Stati Uniti. Anche quando incanta il *butō* inquieta, scuote, innesca forti emozioni lasciando sovente senza parole perché le sue radici allignano nel magma più profondo, vischioso e controverso nel quale l'umanità ripensa e plasma se stessa.

#### IV.2 Hana: il fiore

Nel buddhismo, e anche nell'hinduismo, l'iconografia del fiore di loto ha una primaria importanza. Base sulla quale i buddha stanno assisi in meditazione – la posizione meditativa stessa è definita del loto – questi fiori vivono negli stagni, piantano le radici nel fondo melmoso, eppure si aprono in una corona di petali candidi divenendo simbolo della trasformazione – illuminazione – che ogni essere contiene in potenza. In queste pagine vorremmo allora guardare al *butō* e ai suoi interpreti scegliendo il fiore, nella sua duplice declinazione di semplice vegetale e potente simbolo culturale, come immagine guida per accostare il mistero del sublime che i corpi grotteschi del *butō*, quello di Ōno Kazuo *in primis*, hanno saputo e sanno suscitare. Questo itinerario scorrerà con libertà lungo il prospetto disegnato da Zeami Motokiyo (1363-1443) attorno al fiore del *nō*. Un genere teatrale, il *nō*, lontano nel tempo e negli esiti scenici dal *butō*, è vero, ma che alligna a sua volta nel ventre profondo della teatralità nipponica.

Il fiore (*hana*) è di certo la più potente, nota e imprendibile metafora zeamiana: non è possibile ridurre la riflessione di Zeami sul fiore ad una formula univoca, definitiva, e varie sono le occasioni nelle quali l'utilizzo del termine *hana* scarta dalla metafora alla realtà fisica del vegetale e viceversa in un circolo perpetuo e inesausto. Il fiore, per traslato, è l'attore stesso, è il suo magistero acquisito con l'impegno indefesso nella ricerca della somma bellezza, è l'insieme delle doti innate che gli hanno offerto il fondo sul quale edificare la costruzione della propria visione artistica, etica, estetica, è ciò che rende efficace il suo stare in scena preservandone il corpo e la presenza dall'evanescenza, è ciò che allude e prelude all'emozione suscitata e condivisa con il pubblico quasi fosse un profumo pervasivo. Il fiore in Zeami è punto di partenza e approdo di un

percorso dagli estremi assai sfumati, indecidibili, ma è soprattutto un'immagine, declinabile infinitamente per suscitare altre, attraverso la quale giungere intuitivamente al valore intimo delle cose, al loro senso profondo, per poterle manifestarle in scena senza tradimenti: è la via, parrà ad alcuni una contraddizione in termini, per costruire la naturalezza. Non a caso Zeami fa coincidere il vertice della grandezza artistica conseguibile da un attore, corrispondente al nono grado del *Kyūi-ishidai*, con la non recitazione epitomizzata dal fiore meraviglioso (*myō*):

«In Shinra a mezzanotte, il sole splende' Il meraviglioso è l'ineffabile, è il punto in cui il cammino del pensiero si distrugge. 'Il sole a mezzanotte' è forse ancora una nozione che la parola possa definire? Che cosa significa? Lo *stile* fatto tutto di *incanto sottile*, che va oltre ogni elogio, di un maestro prestigioso della nostra *via*, l'*emozione* oltre ogni coscienza [che suscita], l'*effetto visivo* prodotto da uno *stile* di un *grado* che va oltre ogni *grado*: ecco, di conseguenza, di che cosa sarà fatto il *fiore meraviglioso*» (Zeami 1966: 235, corsivi nel testo).

Risolto ogni discrimine non rimane nulla che possa essere espresso, spiegato, colto per via logica. Il *myō* «sfugge a ogni definizione. Se si trovasse, per caso, un attore che possedesse del meraviglioso, costui sarebbe il sublime personificato» (Zeami 1960: 180). Di fronte ad un maestro compiuto non esiste l'uomo né l'attore e il suo mestiere, il bello né il brutto, il giusto né lo sbagliato ma un'epifania e una *poiesis*: «come l'apice dello spazio sacro coincide con la sua dissoluzione, così il culmine dell'esperienza religiosa di ascesi coincide con il raggiungimento dell'annullamento di sé e la rivelazione del vuoto» (Raveri 2006/2: 44). Se a "sacro" e "esperienza religiosa di ascesi" sostituiamo "teatrale" e "esperienza attoriale" il senso della citazione appare immediato. Il vuoto è qui da intendersi in chiave buddhista, condizione dell'emergere di ogni potenzialità, crogiolo di ogni forma.

Senza voler istituire connessioni dirette tra le poetiche ed estetiche dei due maestri, non sfugge una certa risonanza in queste parole sui fiori lasciate da Ōno Kazuo:

«I fiori sono bellissimi, davvero splendidi: si danza per questo. Quando impieghi gli occhi con cui guardi, insieme all'anima, alla forma e a tutta l'energia, allora ecco i fiori: sì, eccoli. Impegnandosi allo stremo, si fanno sbocciare i fiori per sempre, perché si è toccato il centro. Anche se il corpo è voltato, dagli occhi offrite tutto, guardate i fiori. Guardate i fiori: e che questa sia la base per far crescere i fiori» (Ōno Kazuo in D'Orazi 2001: 149).

Lo sbocciare dei fiori è funzione dell'impegno e se l'impegno è un investimento totale da parte dell'interprete – occhi, anima, forma, energia – non vi saranno più fiori soggetti all'appassimento: cade anche il dualismo tra morte e vita. Toccare il centro significa coincidere con esso, significa conseguire quel vuoto da cui ogni forma – i futuri fiori – potrà essere generata. Zeami concorderebbe, crediamo, poiché il fondatore del *nō* riteneva che solo il fiore autentico, non quello fatalmente sbocciato per motivi che sfuggono all'interprete o che gli sono esterni, fosse un fiore duraturo, acquisito attraverso una dedizione totale alla propria arte e pienamente nelle disponibilità di chi lo avesse conseguito. Possedere il fiore autentico, per Zeami, voleva dire poterlo trasfondere in ogni azione, in ogni personaggio interpretato trasferendo la grazia che è propria di *hana* anche su quelle mimiche che ne sono prive o, addirittura, che per loro natura la negano. L'attore sublime, insomma, può rendere sublime anche un personaggio orrifico o grottesco.

Sui tipi di personaggio che animano le drammaturgie del *nō*, Zeami compone il trattato *Osservazioni sulla mimica* (1400), secondo libro del *Fūshi-kaden* (1400-1418). Non tutte le mimiche del repertorio, in special modo quelle più violente come i demoni, sono naturalmente dotate di fiore e di per sé capaci di interessare il pubblico. Sta all'attore, in questi casi, donare il proprio fiore alla mimica interpretata affinché diventi interessante. Ci sono poi mimiche, come quella del vecchio, che sono antitetiche al fiore sebbene senza fiore, anch'esse, non coglierebbero il plauso del pubblico. Quello della vecchiaia è un fiore paradossale:

«La *mimica* del vecchio appartiene agli arcani della nostra *via*. Siccome il *grado* delle vostre *facoltà* appare immediatamente agli occhi dello spettatore, questa [*mimica*] è di capitale importanza. In generale anche fra gli attori le cui *facoltà* siano già abbastanza compiute, numerosi sono coloro che non riescono nella figura del vecchio [...] se il *fiore* manca, non vi può essere *interesse*. In generale, se, [per rendere] l'andatura del vecchio, prendendo a pretesto la vecchiaia, si piegano la schiena e le ginocchia, se si sta curvi, il *fiore* scompare e tutto sembra antiquato. In queste condizioni l'*interesse* è debole. Nell'insieme, sarà sufficiente adottare un'andatura elegante e il più possibile senza volgarità. La *tonalità* propria alle danze di vecchi, in particolare, è di importanza capitale. Si studieranno a parte i metodi [che permettono], pur avendo il *fiore*, di sembrare vecchi. In breve, come se un fiore dovesse sbocciare su un vecchio albero» (Zeami 1966: 85-86, corsivi nel testo).

La scelta di introdurre proprio l'esempio di tale mimica è funzionale a riportare il discorso su di un *topos* del *butō* – già richiamato – ossia la decrepitezza corporea, la vecchiaia. Sieffert definisce il fiore un epifenomeno, un qualcosa che non muta la superficie dei fenomeni, delle forme, ma ne arricchisce in un certo qual modo il valore. Toccando il centro, ribadendo le parole di Ōno Kazuo, il *butoka* può offrire il suo fiore al pubblico. Lo fa il più delle volte con un sacrificio cruento, nello spasmo corporeo che lo dilania fino a condurlo sul *limen* che separa e unisce la vita e la morte. Eppure tutto ciò produce grazia, bellezza. Più correttamente si dovrebbe dire che tutto ciò è grazia e bellezza poiché la dicotomia è sciolta:

«In un certo luogo vita e morte si uniscono. Penso di essere vivo, ma vado in un luogo di morte. Come dico sempre, i fiori sono bellissimi. E scendo le scale. Nel mondo della morte. Il mondo dei fiori è un mondo di morte. Guardo i fiori. L'anima trasmette sensazioni, il corpo si fa unico, dimentico di essere vivo. Danzo nella morte. A volte sono in un mondo di morte, ma se faccio attenzione, è un mondo di vita. Morte, vita, morte, vita» (Ōno Kazuo in D'Orazi 2001: 149).

Oltre ogni discriminazione. I fiori sono bellissimi, sublimi, i fiori sono psicopompi, necrofori, i fiori sono medianici. I fiori sono se stessi – sono modani – e aprono a dimensioni altre – sono superi. Il fiore, come vegetale, oltre ad essere una presenza ricorrente negli spettacoli di Ōno Kazuo è anche un mezzo privilegiato adottato dallo stesso nell'insegnamento. Ōno Yoshito, figlio ed erede artistico di Kazuo, latore anche del lascito di Hijikata Tatsumi, ne tramanda ancora l'utilizzo nei molti workshop che dirige in Giappone e all'estero. Per muovere gli allievi alla ricerca – o scoperta – del *butō* di cui sono portatori, Yoshito sollecita i partecipanti alludendo a concetti buddhisti come il vuoto, facendo riferimenti a altri generi teatrali giapponesi, a favole tradizionali, alle molte accezioni del termine “corpo” ammesse dalla lingua giapponese. Questo per avvicinare progressivamente gli allievi ad uno stato di maggior concentrazione durante gli esercizi fisici, come ad esempio quello della camminata. Camminare, nell'esercizio, equivale a vivere e l'andare dritti appare presto più difficile di quanto si possa immaginare.

«Yoshito inoltre fa camminare i partecipanti tenendo in mano una rosa, fiore che funge da tesoro, da vero e proprio occhio per sperimentare e comprendere se, nel cammino, è l'anima che precede oppure il corpo. Il maestro insegna agli allievi a far procedere l'anima, a far partire il

movimento dall'anima. Afferma Yoshito: “Quindi il corpo segue il fiore, l'antenna. Oppure il fiore funziona da occhio, da cui sbuca il corpo; in questo caso, il fiore è presente in quanto tale e, nel contempo, è metamorfosi del danzatore”» (Yokota in Wada e Colangelo 2015: 51-52).

Il fiore, connesso all'esercizio e per estensione all'impegno costante di scavo della propria arte per coglierne il centro, l'essenza, è l'approdo ad una abilità trasformatrice, è il significante di ciò che chiamiamo trasformazione. In termini teatrali potremmo dire che è la condizione che promuove la trasfigurazione della natura in arte senza che la prima receda alla seconda, la cancellazione per fusione e osmosi del confine che divide arte e natura. La ridondanza nell'uso dei termini sublime e grottesco in queste pagine si motiva nel valore metamorfico e trasformativo che contemplano appena al di sotto del senso comune con cui si è soliti adoperarli potendoli così riconoscere come complementari piuttosto che antitetici.

#### IV.3 *Del sublime e del grottesco*

L'etimo di sublime, ad esempio, può essere ricondotto al raggiungimento di una soglia, di un limite elevato, il più elevato. Si raggiunge il sublime a seguito di un moto dinamico che, assecondando un'ulteriore accezione etimologica, si produce in un percorso obliquo. Di sbieco, non perpendicolare. Un percorso che dal basso, o dall'interno, giunge in alto, o all'esterno seguendo sentieri non lineari che potremmo definire a-logici o pre-logici: un traslato palmare con la via dell'attore all'espressione attraverso il lavoro sul sé e sul corpo. Nonostante l'uso quotidiano del termine rimandi ad un qualcosa di bello ed esteticamente elevato esso, in realtà, non connota primariamente questi significati, bensì si riferisce alla capacità di un'opera, di un qualcosa in genere, di provocare, suscitare un moto d'animo in chi la osservi. Anche se brutta o orrida. Il sublime, insomma, è un agente di trasformazione in potenza e in atto, non una bellezza inerte che si lasci placidamente contemplare. Ed è proprio questo l'interstizio attraverso il quale il sublime incontra il grottesco laddove quest'ultimo, più che negli aspetti del ridicolo in sé, sia colto nella sua attitudine a deformare – quindi a trasformare – la natura. Non necessariamente nel senso dell'orrido ma, appunto, in quanto attività mutante: nuovamente una analogia con l'attore – il performer – impegnato a trarre informazioni essenziali dalla natura e dalla realtà che lo circonda per trasfigurarle attraverso quelle che sono le caratteristiche precipue del linguaggio del proprio magistero in una forma (d'arte) altra. L'elemento ridicolo del grottesco meriterebbe una digressione ma porterebbe troppo oltre il traguardo prefissato. Basti assumere, a volo d'uccello,

come sia riconducibile al riso sacro e per tramite di questo all'osceno,<sup>6</sup> all'uterino, allo ctonio, all'irrazionale, al poietico ma, come l'antropologia e la psicologia del profondo hanno chiarito riferendolo al mito e alla figura archetipica del trikster, del buffone divino, del fool – quest'ultimo, non a caso, sempre in coppia con il suo re –, solo per essere innesco dell'ordine, del luminoso, del razionale, dell'aulico:

«L'universalità del Fool gli viene dal suo rappresentare la condizione umana, dal suo vivere perennemente in una situazione *borderline*, di confine. [...] Trattando del Fool (e con il Fool), figura archetipica, non si dovrà mai scordare l'ineliminabile dualità dell'archetipo. Il Fool è caos e cosmo, stupidità e genialità, cecità e veggenza, goffaggine e grazia, pesantezza e leggerezza, ottusità 'animalesca' e intelligenza animale; è la follia e la forza sanatrice che può guarirla; è *phármakon*, veleno o bevanda salutare a seconda della dose e del contesto» (Willeford 1969: 13).

La doppiezza del fool non può che ricordare quella dell'attore, figura socialmente scomoda e potenzialmente pericolosa perché intrinsecamente liminale e non facilmente inquadrabile nel perimetro delle norme condivise. Un capolavoro del pittore Itō Jakuchu (1716-1800), *Yasai Nehan* (*Nirvāṇa dei vegetali*), può ulteriormente esaltare l'ammissibilità della tesi sin qui sostenuta sulla consustanzialità di sublime e grottesco quale esito di un processo creativo che parte dal centro e cresce in modo "obliquo" per manifestarsi. Tra la metà e la fine del XVIII secolo l'arte giapponese – nell'area di Kyoto – conobbe un interessante, e forse paradossale, sviluppo che portò alla compresenza di tensioni espressive e figurative divergenti. Da un lato si affermò lo stile naturalistico imposto da Maruyama Okyo (1733-1795), stile che si avvantaggiò della caduta del bando all'importazione di libri non cristiani con il conseguente afflusso di influenze occidentali, spesso filtrate dalla Cina, e il progressivo interesse per la conoscenza empirica che portò gli intellettuali dell'epoca ad apprezzare un nuovo genere di bellezza. Dall'altro, conseguirono un ampio successo i cosiddetti "tre eccentrici": Nagasawa Rosetsu (1754-1799), Soga Shōhaku (1730-1781) e appunto Itō Jakuchu. Sperimentatori arditi sbalordirono il pubblico

<sup>6</sup> Sul comico teatrale in Asia e le sue connessioni antropologiche con il riso sacro e l'osceno si veda Casari in Azzaroni e Casari 2011: 273-308. Per la trattazione in corso il riferimento primo è al mito della caverna celeste, episodio centrale nella cosmogonia nipponica nel quale la danza della dea Uzume, a seno e vulva scoperti, produce prima la risata di tutti gli dei presenti e, poi, l'uscita dalla caverna dove si era rinchiusa la dea solare Amaterasu precipitando il cosmo nell'oscurità. Zeami (1966: 109-110) considera la danza di Uzume l'origine della propria arte e, più in generale, a tale episodio mitologico viene ricondotto solitamente il retaggio ancestrale della teatralità giapponese.



«con un'arte contestatrice che non aveva alcun precedente nella storia della pittura giapponese. Quali sconosciuti fattori possono aver motivato questi personaggi di considerevole, per quanto sregolato, talento, noti come "I tre eccentrici", portandoli a emergere in un momento apparentemente improprio?» (Murase 1996: 327).



1 - Itō Jakuchu, *Yasai Nehan* (Nirvāṇa dei vegetali) – Collezione Museo Nazionale di Kyoto

Itō Jakuchu, il più anziano dei tre eccentrici, non fu in un certo senso immune dagli influssi continentali e creò opere superbe che per la prima volta promossero a soggetto principale fiori e erbe selvatiche, pesci e uccelli comuni, insomma, la realtà che lo circondava. Schiacciati in una bidimensionalità decorativa e cromaticamente vibrante insetti, volatili e vegetali vari, minuziosamente resi, vedono trasfigurare il proprio realismo in composizioni audaci e potenti che, di fatto, lo ribaltano esasperandolo. Jakuchu coglie il paradosso, lo risolve nel connubio intimo e palese di sublime e grottesco. L'opera nella quale, a nostro avviso, tale dialettica giunge alla sua risoluzione più emblematica è, come anticipato, *Nirvāṇa dei vegetali*.

In questo inchiostro su carta si fa più evidente la prossimità dell'autore al buddhismo, insita nel nome stesso dell'artista (Jakuchu, ossia simile al vuoto), dove le gamme dei grigi e il nero fanno



emergere dal bianco della carta una corona di ortaggi – melanzane, zucchine, piselli, funghi, ecc. – a cingere un *daikon* – il comune rafano bianco giapponese – orizzontalmente disteso su un canestro di giunco capovolto: non si tratta di una natura morta. *Nirvāṇa dei vegetali* è una mirabile trasposizione allegorica della morte del Buddha, *topos* iconografico solitamente reso con l'enorme corpo dell'Illuminato disteso su un fianco attorniato dai discepoli e dai fedeli disposti in cerchi concentrici che ne piangono la dipartita. Quella che potrebbe sembrare un'opera dissacrante e irriverente è invece un esempio fulgido di devozione e comprensione del messaggio buddhista, non tanto in ossequio all'adagio secondo il quale in ogni cosa il Buddha dimora, anche la più umile come un *daikon*, piuttosto nella palmare dimostrazione che ogni fenomeno non è che un riflesso di una realtà al fondo unica, indivisa. Parlando dell'universo e della sua natura olistica, per quanto avesse abbracciato molto presto il cristianesimo, Ōno Kazuo affermava: «Gli uomini e la natura provengono dalla stessa origine e condividono il mistero dell'esistenza. Così i fenomeni dell'universo credo che mi raccontino dello stato delle anime umane. Quando piove sento la stessa sensazione dentro di me. La forma è diversa però il fenomeno è identico» (Ōno Kazuo in D'Orazi 2001: 163).

*Nirvāṇa* di Jakuchu potrebbe essere assimilato ad un *kōan*, un paradosso logico espresso dai maestri *zen* in forma di racconto o domanda per favorire nell'allievo l'illuminazione attraverso una meditazione, sul quesito posto, che ne squaderni gli schemi cognitivi logici e automatici.

«Il *kōan* non è una creazione di fantasia, un indovinello senza senso in cui si esprime la 'follia mistica' dei maestri zen. Non è mai stato pensato come un gioco di innocenza fanciullesca e irrazionale [...]. Il *kōan* è un *game*, anche rischioso: gioca con la logica, apre varchi negli schemi e nelle regole con cui si articola il pensiero comune, lo mette in crisi attraverso prospettive inusitate, per costringere la mente in meditazione a perdersi in una frantumazione dei concetti, ad affondare in un dubbio paralizzante, per poi riemergere, libera, come rigenerata, in un improvviso risveglio all'esperienza interiore di vuoto» (Raveri 2014: 498).

#### IV.4 I tre eccentrici: realismo e verità

Il *daikon*-Buddha non è una creazione di fantasia, la folle trovata di un artista irridente, è una finestra aperta sulla verità ultima, per quanto eccentrica e inattesa, delle cose. L'etichetta di "tre eccentrici" potrebbe essere applicata pure a Hijikata Tatsumi, Ōno Kazuo e Yoshito. Anche loro, infatti, sbalordirono il pubblico con un'arte contestatrice che non aveva alcun precedente nella

storia della danza giapponese. Li ritroviamo, tutti assieme, nel celebre scatto *Crab Dancer* colto da William Klein a Tokyo nel 1960. La foto, più volte pubblicata, è utilizzata come immagine di contro copertina in due piccole e preziose pubblicazioni edita a breve distanza l'una dall'altra nel 2005 e nel 2007: *Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s* e *Hyakka Ryouran. Homage to Kazuo Ohno at 100*. Questi volumi focalizzano due momenti importanti per il *butō*: i prodromi di un'ipotesi estetica in gestazione, il primo, e un omaggio al suo più longevo maestro per i suoi cent'anni, il secondo. Con un'inferenza consapevole, tutta da verificare, si potrebbe sostenere che la collocazione di questo scatto nella contro copertina possa essere interpretato come una localizzazione anatomica nel soma del *butō*: lo strato ipodermico, ciò che si colloca sotto la superficie dandole forma e connettendola alla sua ossatura portante posta in profondità.

Lo scatto in bianco e nero di Klein immortalava, nel mentre di una azione performativa in una dissesata e piccola via di Tokyo, i tre pilastri sui quali il *butō* avrebbe fondato la propria edificazione e affermazione. Da sinistra a destra: Ōno Yoshito – a torso nudo, con il palmo della mano destra aperto, in primo piano, vicino al volto coperto da un drappo nero che ne cinge integralmente il capo –, Hijikata Tatsumi – accovacciato a terra, anch'esso quasi completamente nudo, con una mano che pare voglia mettere radici nell'umido e franto asfalto della strada e l'altra contratta quasi a restituire il tagliente profilo di una chela di granchio – e Ohno Kazuo che, sulla destra, irrompe nel quadro da una direttrice ortogonale a quella dei due compagni danzatori vedendo rinforzata la propria dinamica dall'arto superiore destro leggermente proteso in avanti e prolungato da un unico dito sollevato, il mignolo, e da due sottili e contorti alberi che in secondo piano protendono le chiome fino a sovrastare la testa di Ōno Yoshito. Kazuo, allora poco più che cinquantenne, indossa abiti femminili, una collana di perle e un cappello con un grande fiore bianco adagiato sulla tesa.

La foto di Klein restituisce il dinamismo e la corrosività della rivolta danzata che, al momento dello scatto, ancora non possedeva un nome. Prima della parola, prima della logica, il corpo: «È il corpo a stendere il programma di rivolta e rinnovamento insito nel *butō*, è il corpo a precedere ogni intenzione o manifesto ideale da perseguire: le parole, la nominalizzazione non possono che essere postume, in rincorsa costante nel tentativo di definire qualcosa di perpetuamente in trasformazione. Il corpo appunto» (Casari in De Giorgi 2012: 180). Non era infatti bastata la prima di *Kinjiki (Colori proibiti)* del 1959, performance irriverente e per il pubblico giapponese dell'epoca sconcertante al limite dello scandalo, indicata solitamente come atto di nascita del *butō*, a dare al

*butō* il nome che lo avrebbe nel tempo designato e fatto conoscere al mondo come l'impulso più significativo alla ricerca teatrale e coreutica offerto dal Giappone al XX secolo.<sup>7</sup> Il *butō*, quindi, nasce come fenomeno ineffabile che non poteva essere detto ma solo agito: una danza del fiore meraviglioso. Il critico Gōda Nario, tra il pubblico alla prima di *Kinjiki* nel maggio del '59, attribuisce a questa performance un ruolo capitale nella storia della danza giapponese, storia che avrebbe avuto tutt'altro corso se *Kinjiki* non fosse giunto sulla scena: «per il critico *Kinjiki* è la pietra scagliata da Hijikata che provoca uno stravolgimento storico non solo nella scena della danza, ma anche dell'arte e del teatro» (Centonze in Coci 2013: 659).

La pietra scagliata, reale e metaforica, a scalfire il mondo per trasformarlo con un atto rivoluzionario e criticamente riottoso ritorna in una intervista davvero ricca di spunti e visioni di Katja Centonze a Ōno Yoshito. Lo stimolo che conduce Ōno a scagliare la pietra è dato dalle foto di Klein scattate nel 1960: osservandole durante l'intervista ricorda il “paesaggio” della capitale nipponica dell'epoca con il *body building*, Shinbashi, il *pachinko*, Ginza, il *kabuki*, l'Università Waseda con le rivolte studentesche animate dall'avversione al Trattato di Sicurezza USA-Giappone. Interrogato sul perché lui e il gruppo che operava attorno a Hijikata Tatsumi non partecipassero poi così assiduamente a queste manifestazioni Ōno risponde:

«Dunque, in un certo senso, Hijikata porta deliberatamente un'anguria in una rete, mentre è circondato dai poliziotti [in una famosa fotografia di Fukase Masahisa]. Certo, era [un gesto] consapevole. Le persone dello *shingeki*, quelli del teatro, portavano le bandiere e alle manifestazioni ci andavano tutti. Dopo esclamavano: “Ce l'abbiamo fatta! Andiamo a bere!”. E la cosa finiva lì (*ride*). Noi, invece, facevamo lezione su come lanciare le pietre (*prende la rincorsa, fa finta di lanciare una pietra, poi fugge*). Urlavamo: “Imbecilli!”. Questo è realismo. “Ma manca qualcosa” diceva Ōno Kazuo. La cosa non può esaurirsi con il ritenersi dalla parte del giusto, mentre gli altri sono nel torto. “Lanciate le pietre dentro voi stessi!” (*Prende la rincorsa, lancia una pietra immaginaria con la mano destra, mentre con la sinistra si colpisce il petto creando un contraccolpo, curvando la schiena*). Poi lo facevamo in scena, dove questo gesto raggiungeva un vigore estremo. Per quanto si voglia imitare, sulla scena, non basta solo lanciare. La scena è una cosa costruita. Quelli dello *shingeki* lanciavano le pietre e basta. Alla fine loro non si sono più trovati al passo coi tempi. Il cosiddetto “teatro nuovo” ha abbassato il proprio vessillo. Questo perché loro erano soddisfatti di andare a lanciare le pietre. Ma il teatro è qualcosa di costruito. [...]» (Ōno Yoshito in Centonze in Coci 2013: 691-692).

<sup>7</sup> Sulla complessa questione del nome “*butō*” si rimanda a De Giorgi 2012: 1-27.

Il discrimine tra rappresentazione e creazione, tra finzione e verità, tra cosa il teatro pretenda di fare e cosa, realmente, sappia e possa fare è magistralmente tracciato in queste parole che si producono nel mentre il corpo letteralmente le danza: un discrimine simile a quello che intercorre tra chi vede un semplice *daikon* e chi coglie suo tramite la verità del Buddha. Quella di Ohno Yoshito è una lezione magistrale su cosa si debba intendere, almeno in Giappone, per realismo. Il teatro è costruito e per questo è vero, efficace, analogamente a quanto già affermato sul fiore: la natura è un qualcosa cui ci si disciplina consacrandovisi.

Una lampante definizione di verità proposta da Ōno Kazuo offrirà lo spunto per avviarci a concludere: «La cosa più importante non è capire la verità ma viverla. La verità è l'esistenza reale, che è sperimentata attraverso tutto il corpo» (Ōno Kazuo in D'Orazi 2001: 166).

Il richiamo al corpo, in un contributo sul *butō*, è quasi scontato e anche in queste pagine non ci si è sottratti dal corrispondere a tale passaggio obbligato. Non tenteremo in questa sede, però, un approfondimento sul corpo-*butō*, tema peraltro ampiamente sviscerato nelle molteplici sfumature e valenze semantiche, antropologiche, estetiche, politiche e coreiche da vari specialisti (si vedano ad esempio Centonze 2002, 2010, 2015; D'Orazi 2008 e De Giorgi 2012), ne seguiremo brevemente le tracce per sfruttarne, come per il fiore, il piano metaforico giocando nuovamente di sponda con Zeami.

Oikawa Hironobu, allievo di Decroux e divulgatore in Giappone del pensiero teatrale atraudiano, sostiene che «Ōno Kazuo era alla ricerca della pelle, mentre Hijikata dei muscoli e dello scheletro» (Centonze in Ruperti 2015: 79). Le attribuzioni di Oikawa, nel marcare la differenza, riconoscono implicitamente l'intima organicità dell'apporto dei due fondatori al *butō* non potendo, di fatto, esistere un corpo privo di uno dei tre strati, o livelli, di cui si compone: in una tensione condivisa il modo di seguirla e interpretarla si differenzia. Il tropo definito dal plesso pelle, muscoli (o carne) e ossa è applicato a più ambiti disciplinari nella storia della cultura nipponica. Lo si riscontra ad esempio nello *shodō* (arte della calligrafia) e in teatro dove, sempre Zeami, lo adotta in due trattati: *Shikadōsho* (*Il libro della via che conduce al fiore*, 1420) e *Kakyō* (*Lo specchio del fiore*, 1424). Nel trattato del 1420 Zeami scrive una intera sezione titolandola proprio *Pelle, carne e ossa* (Zeami 1966: 201-203).<sup>8</sup>

«Ora dunque, se devo localizzare, nella pratica della nostra arte, [gli elementi] *pelle, carne, ossa*,

<sup>8</sup> Rimer e Yamazaki (1984: 69), nella loro versione inglese del medesimo trattato, rendono tali termini con *skin, flesh, e bone*.

chiamerò *ossa* l'esistenza di un *patrimonio* innato e la manifestazione della potenza ispirata che dà origine spontaneamente all'*abilità*. Chiamerò *carne* l'apparire dello *stile consumato* che attinge la sua forza dallo studio della danza e del canto. Chiamerò *pelle* un'interpretazione che, sviluppando ancora questi [elementi], raggiunge il massimo della scioltezza e della bellezza» (Zeami 1966: 201, corsivi nel testo).

Le tassonomie zeamiane non sono mai definitive e assolute ma, sempre, relative e dinamiche. Ogni aspetto riguardante il *nō* possiede almeno due prospettive che lo significano, quella dell'attore e quella del pubblico. Non a caso Zeami associa, nel trattato del 1424, a pelle, carne e ossa specifiche facoltà percettive che, rispettivamente, corrispondono alla vista, all'udito e alla mente.<sup>9</sup> Chi si limita a vedere il *nō* può coglierne la bellezza formale superficiale, chi – ben più esperto e colto – lo ascolta può coglierne gli echi estetici più profondi e, infine, chi vi si accosti con la mente (il cuore) può giungere a goderne l'essenza ultima, anzi, a entrare in consonanza con essa. Zeami non istituisce, come potrebbe apparire ad una lettura superficiale, una gerarchia di valori tra pelle, carne e ossa credendo che l'importante risieda nella capacità dell'interprete di interessare ogni pubblico qualunque sia la facoltà attraverso la quale fruisce lo spettacolo. La questione, per Zeami, è piuttosto la differenza tra un attore ordinario e un vero maestro, ossia colui che sa riunire in un tutto organico pelle, carne e ossa. Per chi abbia avuto la fortuna di vederlo in scena, o di incontrarlo nell'ambito di un workshop, non sarà stato difficile cogliere riuniti, in Ōno Kazuo, questi tre livelli del magistero attorico. Su quelle ossa, su quella carne, su quella pelle un fiore. Un fiore grottesco e sublime sbocciato su di un vecchio albero. Un fiore che è stato trasmesso fino ad oggi – come direbbe Zeami – di cuore in cuore.

#### IV.5 Bibliografia

Azzaroni, Giovanni e Casari, Matteo  
2011 *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.

<sup>9</sup> Rimer e Yamazaki (1984: 99-102), rendono il termine "mente" con *heart* (cuore). Il *kanji* (ideogramma) usato da Zeami nei suoi trattati è 心 (*kokoro*), solitamente reso, appunto, con cuore. Tuttavia il termine è di complessa resa in altra lingua poiché il suo senso potrebbe essere espresso con il plesso semantico cuore-mente-spirito alludendo alla dimensione psico-fisico-emotiva dell'individuo. *Kokoro* è poi termine dalle molteplici implicazioni metafisiche. Sul suo uso nei trattati zeamiani si veda Ortolani 1990: 149-151.

Centonze, Katja

- 2002 *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, pp. 151-165.
- 2010 *Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality*, in *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.
- 2015 *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di Bonaventura Ruperti, Cafoscarina, Venezia, pp. 74-100.

Coci, Gianluca

- 2013 *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne, Roma.

D'Orazi, Maria Pia

- 2001 *Kazuo Ohno*, L'Epos, Palermo.
- 2008 *Il corpo eretico*, Casadeilibri, Padova.

De Giorgi, Margherita

- 2012 «*To be renewed again*». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, Bologna. Volume disponibile su <http://amsacta.unibo.it/3565/>

Ortolani, Benito

- 1990 *The Japanese Theatre-From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Brill, Leiden (trad. it. *Il teatro giapponese - Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 1998).

Murase, Miyeko

- 1996 *L'arte del Giappone*, TEA, Milano.

Raveri, Massimo

- 2006/2 *Itinerari nel sacro*, Cafoscarina, Venezia.
- 2014 *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino.

Rimer, J. Thomas e Yamazaki, Masakazu

- 1984 *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, Princeton.

Ruperti, Bonaventura, a cura di

- 2015 *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Cafoscarina, Venezia.

Wada, Tadahiko e Colangelo, Stefano

- 2015 *Paesaggi Corporei: percepire, scrivere, incarnare il mutamento*, Tokyo University of Foreign Studies Press, Tokyo.

Willeford, William

1969 *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jester and Their Audience*, Northwestern University Press (tr. it. *Il fool e il suo scettro. Viaggio nel mondo dei clown dei buffoni e dei giullari*, Moretti&Vitali, Bergamo, 1998).

Zeami, Motokiyo

1966 *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano.

## V. Le origini antropologiche del butō

di Giovanni Azzaroni

Le molteplici innovazioni e novità giunte in Giappone dopo la fine dello shogunato Tokugawa intrigarono profondamente il popolo giapponese, che considerò vecchie e superate le antiche tradizioni e le consolidate abitudini dell'ordinaria *way of life*, e pertanto anche il teatro, come ogni altra forma artistica, perse il favore del pubblico. Furono necessari alcuni anni, caratterizzati da sperimentazioni e avanguardie, per interrogarsi sul suo futuro, nel corso dei quali i sostenitori della tradizione e i novatori aperti al nuovo venuto dal lontano Occidente si interrogarono sulla possibilità di rifondare il teatro classico aprendolo alle "novità" postulate dal teatro occidentale. La nascita del teatro giapponese contemporaneo può ascriversi a questo dibattito, che coincise con il lungo regno dell'imperatore Mutsuhito (1868-1912), chiamato dopo la sua morte Meiji, che letteralmente significa "regno splendente". Durante il periodo Meiji tre eventi di fondamentale importanza scossero e mutarono l'intero Giappone, e di conseguenza anche il teatro: «dissoluzione delle strutture sociali feudali; ritorno dell'imperatore al potere e fine del sistema di controllo militare dello shogunato; impatto e influsso della civiltà occidentale sulle sino ad allora isolate città giapponesi» (Azzaroni 1998: 379).

L'occidentalizzazione influenzò ogni aspetto della vita del paese, sin dalle fondamenta, a volte quasi insensatamente si accettarono modi e forme in palese ed evidente contrasto con la propria storia culturale forzando le teorie giunte da "fuori". Il Giappone era considerato vecchio e l'Occidente nuovo, quindi il primo doveva cedere il passo al secondo. Una sorta di psicologia di massa che attraversava tutti i ceti sociali, con gli intellettuali che se ne facevano una bandiera: una psicologia di massa *in fieri*, scena psichica che non può esistere se non come contrappeso, cosmica paredra di un'altra altrettanto soverchiante entità, il potere (Canetti 1960). Le dinamiche «della modernizzazione restano una caratteristica essenziale dei flussi culturali globali» (Appadurai 2013: 87), che attualmente hanno perduto le pertinenze selettive e scomode che li hanno caratterizzati per gran parte della storia umana, nel corso della quale molte società hanno trovato forme di adattamento per sistemi di significato esterni alle proprie strutture cosmologiche, producendo così «cambiamenti per errore dialettico» e «combinazioni strutturali» (Sahlins 1986). D'altra parte, e paradossalmente,



«se da un lato il Giappone era abbastanza lontano e “diverso” per ispirare suggestive *reveries* esotiche, dall’altro offriva tali aspetti di modernità nel suo sviluppo economico, sociale e artistico da divenire inaspettatamente familiare al pubblico europeo. I prodotti artigianali che giungevano in Europa rispecchiavano i gusti e le esigenze di una popolazione urbana attiva, irrequieta e vitalissima; soprattutto per queste caratteristiche i libri, le stampe e altri oggetti giapponesi potevano trovare una naturale rispondenza, ad esempio negli ambienti artistici e intellettuali dove si elaboravano nuove poetiche legate alla realtà urbana (il Realismo, il Naturalismo, l’Impressionismo). Ovviamente le opere d’arte giapponese sottratte al loro contesto naturale perdevano il loro significato originario e risultavano investite di nuovi contenuti, proiezioni di problemi e ideologie tipici della Francia e degli altri paesi occidentali in quel determinato momento storico» (Paternolli in Franci 1976: 271).

I capolavori della letteratura teatrale europea iniziarono a giungere in Giappone e furono messi in scena con ambientazioni contemporanee e tecniche di recitazione, soprattutto *kabuki*, Shakespeare, Ibsen, Čechov, Wedeking, Maeterlink e Pirandello da artisti che così «mostrarono, in modo disordinato e spesso incoerente, il desiderio di uno stile nuovo» (Muccioli 1962: 312). Le ragioni del successo, oltre al desiderio del rinnovamento e al rifiuto dei vecchi stilemi, possono essere individuate nel tentativo di rinnovare il teatro classico considerato obsoleto e simbolo del “vecchio” Giappone. A questo proposito ritengo necessario precisare che queste sperimentazioni rifiutavano i generi di teatro tradizionale negandone la validità artistica: ma il rinnovamento era “esterno”, quasi una superfetazione, poiché se ne applicavano le forme a generi estranei alla cultura giapponese che li aveva generati. Mettendo in scena Shakespeare con tecniche *kabuki*, ad esempio, si cercava al tempo stesso di rifondare la drammaturgia e il *kabuki*, con il risultato, a mio avviso, di ibridare due aspetti del teatro che possono solamente essere letti nella loro unicità artistica, inalienabile e ineliminabile.

Una lettura antropologica di questa nuova filosofia, che si dipana per i primi cinquant’anni del Ventesimo Secolo, ci consente di sottolineare come la negazione del *background* da cui ha tratto alimento la cultura giapponese con l’adozione di ideologie drammaturgiche che le erano estranee ha portato alla creazione di forme teatrali fini a se stesse, avulse da un contesto creativo coerente e ideologicamente destrutturante. Al contrario se le passioni rivoluzionarie fossero state coerentemente vissute, assimilate e introiettate avrebbero potuto dar vita a un rinnovamento dall’“interno”, cioè i capolavori del teatro occidentale, per dirla con Zeami, avrebbero potuto

concordare con i paradigmi della cultura giapponese.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale la società giapponese e il teatro entrarono in crisi, la drammatica disfatta pareva aver soffocato ogni spirito di iniziativa. Con la lenta ma progressiva ripresa della vita materiale anche il teatro ricominciò a vivere: già nel 1945 la rinnovata compagnia del Bungaku za mise in scena *Il giardino dei ciliegi* di Čechov allo Yuraku za di Tokyo, al quale seguirono drammi di Morimoto, Fukuda e Tennessee Williams. In quegli anni, insieme con il teatro proletario, nacquero il teatro erotico e il teatro delle spade (*kengeki*), che godono ancora oggi di qualche successo, mentre il primo è tornato prepotentemente alla ribalta interpretando le aspirazioni della sinistra giapponese. Teatro e politica, un binomio che a lungo in Giappone ha sostanziato e convalidato la divisione della società: il *nō* a lungo è stato di esclusiva pertinenza della corte e dell'aristocrazia, mentre il *kabuki* ha impersonato gli ideali della ricca classe mercantile, che lo ha imposto nonostante le *pruderies* dello shogunato detenendo il potere economico nel paese. Teatro e società quindi in un indissolubile legame, foriero di stimoli e interessanti sollecitazioni, specchiandosi e traendo alimento e sostanza l'uno nell'altra.

La tradizione del teatro erotico può essere fatta risalire sino a Okuni, la leggendaria fondatrice del teatro *kabuki*, variamente e vanamente contrastato dalla censura Tokugawa prima e da quella del Giappone restaurato poi, con lo scopo di allontanare la corruzione dalla classe militare: «sembra che perfino dei suonatori di *shamisen* venissero trattieneuti dalla polizia, nel 1941, rei di aver tratto dai loro strumenti delle note particolarmente voluttuose» (Lorenzoni 1961: 214). Terminata la guerra, il teatro giapponese ritrovò una relativa libertà di espressione e di azione e i proprietari dei piccoli teatri, velocemente ricostruiti con mezzi spesso di fortuna, nei quali tradizionalmente erano state rappresentate opere del repertorio classico, per sollecitare l'affluenza del pubblico, ancora sotto l'incubo della sconfitta e con macroscopici problemi materiali da risolvere, proposero lavori a sfondo dichiaratamente erotico, tra i quali registrarono particolare successo *Seikatsu no Kawa* (*La riva della vita*) e *Nikutai no Mon* (*La porta della carne*), imitata e plagiata per molti anni. Nella cultura giapponese un posto di primo piano occupa l'erotismo,

«uno degli aspetti della vita interiore dell'uomo. [...] se l'erotismo è l'attività sessuale propria dell'uomo, lo è nella misura in cui diverge da quella degli animali. L'attività sessuale dell'uomo non è necessariamente erotica. Lo è solo nella misura in cui non è rudimentale o semplicemente animale» (Bataille 1957: 29).

I duelli, elementi imprescindibili e centrali del teatro classico, sono il cuore del *kengeki*, incentrato sulle vicende di un valoroso difensore dei deboli (*otokodate*), che si batte contro i soprusi e le ingiustizie nel corso di lunghe avventure, vissute come prove iniziatiche e intraprese nell'assoluta osservanza del confuciano dovere di obbedire al superiore (*on*) e del contrasto tra dovere (*giri*) e sentimento (*ninjō*). Nel teatro delle spade sono fondanti le tecniche di combattimento (è palesemente evidente il richiamo ai *tachimawari* del *kabuki*, quasi un evidente e riconosciuto rimosso) e la *valentia* degli attori è misurata dalla loro abilità di agire con le armi (gli attori *kabuki* si esercitavano e si esercitano nei combattimenti allenandosi nel *kendō*, la tradizionale via della spada). Al termine del secondo conflitto mondiale il *kengeki*, come il *nō* e il *kabuki*, subì pesanti restrizioni da parte delle forze di occupazione dello SCAP, che lo consideravano uno strumento di propaganda del revanscismo giapponese. Preoccupava la figura del *samurai*, erroneamente identificata e scambiata con quella dei *kamikaze*, l'eroe sconfitto patrimonio della cultura giapponese:

«il mito dell'eroe sconfitto [...] è l'equivalente giapponese del concetto universale di dio caduto che risorge per sopravvivere in un mondo trascendente - un mondo che rappresenta la perfezione degli ideali per i quali si è battuto sulla terra. [...] La venerazione dei giapponesi per l'eroe semidio che è sconfitto dall'impurità del mondo rafforza il fascino emotivo ed estetico del *mono no aware* ("il pathos delle cose")» (Morris 1975: 72).

Nonostante questi interventi censori il teatro delle spade sopravvisse e la rappresentazione, nel 1948, di *Miyamoto Musashi*, ispirata al famoso spadaccino vissuto nel sedicesimo secolo e convertitosi al buddhismo (il dramma che Edwin O. Reischauer definisce il *Via col vento* giapponese è tratto dal romanzo di Yoshiwara Eiji, uno dei più prolifici e amati tra gli scrittori popolari), può essere considerata come uno dei più grandi successi teatrali del primo dopoguerra. In quegli anni si formano numerosi gruppi teatrali, tra i quali merita attenzione la Budō no kai (La società dell'uva), fondata nel 1947 da Yamamoto Yasue, che si ispirava ai principi di Stanislavskij: può essere considerato un avvenimento-manifesto la proposta di *Yū zuru* (*La gru della sera*) di Kinoshita Junjji, a Osaka, nel 1949, con la quale si tentava una sintesi del teatro occidentale con il *kabuki*. Il teatro classico, seppur stentatamente, cominciava a riprendere vigore, il pubblico lo richiedeva dopo l'ubriacatura modernista e i tentativi di rinnovamento e sperimentazione sempre più tendevano a sintesi analoghe a quella tentata da Yamamoto Yasue.

In questo panorama decisamente statico, un lampo squarcia le tenebre, il nuovo, il diverso, l'anticonvenzionale è giunto. Preliminarmente ritengo necessario precisare che "nuovo", "diverso" e "anticonvenzionale" non sono definizioni negative, non vanno intese lévistraussianamente come opposizioni strutturali, ma al contrario vanno inserite antropologicamente nel panorama della cultura giapponese. Hanno una precisa valenza sintattica, quasi ossimori che negando affermano. Il "nuovo", il "diverso" e l'"anticonvenzionale" rappresentano una rivoluzione dall'"interno", quasi come la creazione di nuovi *kata* sorti dalle variazioni di quelli tradizionali. È la forma stessa che muta partendo dalla sua essenza, ne trae alimento e forza:

«poiché è possibile che ci sia qualche termine intermedio tra i contrari, e poiché tra alcuni contrari c'è effettivamente qualcosa di intermedio, è necessario che gli intermedi siano costituiti dai contrari. Infatti tutti gli intermedi sono nello stesso genere al quale appartengono anche i termini tra i quali sono intermedi. Diciamo infatti intermedi i termini che sono i primi nei quali necessariamente si mutano le cose che stanno cambiando: per esempio, se si compie il passo minimo dalla corda alta verso la corda bassa, si incontrano prima i suoni intermedi, e, nel campo dei colori, se si va dal bianco al nero, si raggiunge prima il rosso scuro e il grigio che il nero, e qualcosa di simile accade negli altri casi» (Aristotele 1995: 456-457).

Questa rivoluzione è opera di due artisti geniali, diversissimi negli approcci alla vita e all'arte ma analoghi nella diversità, Ōno Kazuo (1906-2010) e Hijikata Tatsumi (1928-1986). Si incontrano nel 1954 e dopo qualche anno, nel 1959, nasce il loro primo spettacolo, *Il vecchio e il mare*, coreografia di Hijikata tratta dall'omonimo romanzo di Hemingway per l'interpretazione di Ōno e di suo figlio Yoshito e manifesto della nuova danza giapponese. Ōno e Hijikata hanno studiato danza moderna, il primo con Ishii Baku, allievo di Giuseppe Vittorio Risi, pioniere dello stile occidentale di danza in Giappone, e di Émile Jaques-Dalcroze, e Eguchi Takaya, allievo a Dresda di Mary Wigman, interprete privilegiata della danza libera di Rudolf von Laban; il secondo con Eguchi, Matsumura Kazuko e Ando Mitsuko. I due artisti lavorano assieme sino al 1966, i loro spettacoli sconvolgono il pubblico, sono accettati o rifiutati, provocano ammirazione oppure sdegno, indignazione e ripugnanza. Con *Nikutai no hanran* (*La ribellione della carne*) di Hijikata si conclude la prima fase del *butō*. Di questo periodo, nel tentativo di evidenziare le radici antropologiche del *butō*, saranno analizzati il cambiamento di nome da *buyō* a *butō* voluta da Hijikata e gli spettacoli *Kinjiki*, *Ankoku buyō* e *Nikutai no hanran*, eventi compresi tra il 1959 e il 1968.

Nel 1959 Hijikata adatta per le scene il romanzo di Mishima Yukio *Kinjiki* (*Colori proibiti*), interpretandolo insieme con il giovane Ōno Yoshito. Lo spettacolo è considerato scandaloso, provoca disgusto e vergogna: un ragazzo tiene tra le cosce un pollo simboleggiando un atto di sodomia, nel buio, dietro le sue spalle, si muove un uomo esplicitando un rapporto sessuale. Spettacolo *shock*, sicuramente, ma non fine a se stesso, connesso alla storia della cultura giapponese. Il tabù dell'omosessualità è affrontato da Hijikata secondo parametri sociali ed estetici, da non esorcizzare ma al contrario da affrontare con una visione storica. Basti qui ricordare il rapporto tra la società giapponese del Settecento e l'omosessualità, il *bushidō*, l'ammirazione per la bellezza, maschile e femminile, testimoniata nella letteratura e nell'arte. Due racconti, tra i tanti possibili, che nello specifico ineriscono il mondo del teatro: nel *wakashu kabuki* gli interpreti erano solamente giovinetti che al termine dello spettacolo si accompagnavano agli spettatori che potevano permetterselo, così come in precedenza facevano le giovani attrici. Il perbenismo del governo shogunale che portò alla chiusura dei teatri nel 1652, per poi riaprirli un anno dopo, rappresenta una contraddizione di termini, un maldestro tentativo di negare una struttura antropologica: infatti, durante il periodo delle guerre civili, i giovanetti avevano ottenuto il permesso di accompagnare i guerrieri al fronte, vietato invece alle donne, con i quali intrattenevano rapporti omosessuali, pratiche che continuarono anche quando, nel 1603, con la *pax* Togukawa, le guerre terminarono. Ichikawa Danjūrō I, il grande attore capostipite della famiglia Ichikawa, fu ucciso nel 1704 sul palcoscenico, durante un *tachimawari*, dal padre di un suo giovane amante che aveva abbandonato. Mi pare quindi che si possa sostenere che *Kinjiki* affonda le proprie radici nella storia del teatro giapponese.

Nel 1960 Hijikata crea *Ankoku buyō*, la danza delle tenebre, per rivendicare la natura primitiva dell'uomo in senso filosofico, del suo essere nel mondo, del vivere la maniera

«in cui egli è se stesso, in cui sa di essere un ente ed è, sapendo, *questo* ente che, sapendo, si distingue da tutti gli enti che egli stesso *non* è. In questo essere se stesso è implicito che l'uomo sta in una verità sull'ente, e precisamente l'ente che egli stesso è e quello che egli stesso *non* è» (Heidegger 1961: 247).

Hijikata pensa in maniera scientifica, si pone

«sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il

nostro corpo, non quel corpo possibile che è lecito definire una macchina dell'informazione, ma questo corpo effettuale che chiamo mio, la sentinella che vigila silenziosa sotto le mie parole e sotto le mie azioni. Bisogna che insieme al mio corpo si risveglino i *corpi associati*, gli "altri", che non sono semplicemente miei congeneri, come dice la zoologia, ma che mi abitano, che io abito, insieme al quale abita un solo Essere effettuale presente, come mai animale ha abitato gli animali della sua specie, il suo territorio o il suo ambiente» (Merleau-Ponty 1964: 15).

Partendo da Foucault, l'analisi socio-culturale della corporeità ha mutato indirizzo, l'idea di corpo fisico, biologico, è la conseguenza diretta di meccanismi sapienziali che predeterminano il pensabile legittimando il pensato. Un nuovo orizzonte antropologico prende vita nello studio della corporeità, di un corpo che non è più pensato come una appendice naturale dell'essere umano. «Tale ripensamento nasce dalla dissoluzione del progetto culturale in cui la precedente concezione del corpo – inteso come mera entità bio-fisica (*come criterio di realtà e misura di verità*) – era radicata» (Quaranta in Matera 2008: 51). Le ricerche dell'antropologia storico-culturale cercano di analizzare, valutare, studiare le trasformazioni storiche del corpo, mettendo in luce le sue diverse immagini e concezioni, così come le pratiche corporee e i suoi rapporti con i sensi. Il corpo è un mezzo di espressione e di rappresentazione, che trasforma il mondo esterno in mondo interiore, l'immaginazione in materialità. Il corpo è portatore della storia e della cultura dell'uomo. «Come la bellezze e l'amore, l'anima e il sacro, se da un lato sono vincolate al corpo, in realtà non si esauriscono mai in esso, cercando invece di trascenderlo» (Wulf 2004: 228).

La parola *buyō*, composta dai due *kanji bu* e *yō*, che possono anche essere letti come *mai* e *odori*, in epoca Taishō (1912-1926) aveva il preciso significato di danza tradizionale giapponese. In epoca Meiji, la parola *butō* connotava le sale da ballo all'occidentale, mentre negli antichi documenti la si utilizzava per indicare la danza e i due *kanji bu* e *yō* significavano, rispettivamente, girare (cioè danza dalla struttura circolare) e battere, pestare i piedi. *Butō*, quindi, ha un preciso valore polisemico poiché evoca i movimenti dello sciamano che danzando induce la *trance* nei rituali di possessione e introduce l'idea di palcoscenico, in questo caso traslato di piazza del villaggio. Nello stesso tempo «individua il palcoscenico come luogo simbolico, un'apertura sul mondo in cui danzare significhi attingere nuovamente alle originarie energie vitali» (D'Orazi 1997: 14). Il palcoscenico è lo spazio del sacro poiché in un tempo sacro si raccontano le vicende fondanti della storia del villaggio, vi si rappresenta il dramma sociale. Lo sciamano che danza nella piazza del

villaggio racconta gli avvenimenti epici che gli sono stati narrati dagli dèi, che ha raggiunto nei cieli superi salendo per l'*axis mundi* dalla terra, che è situata tra il mondo in alto e quello in basso. La danza dello sciamano in *trance* conferma la società di villaggio, le assegna sostanza perché la connette all'antenato eponimo e la rende comprensibile e condivisibile. Lo sciamano danza i miti, li rende attuali, dà delle risposte, come sostiene Lévi-Strauss: la lunga citazione mi pare esemplare per dimostrare, da un punto di vista strutturale, quanto il pensiero mitico sia essenziale per la comprensione della cultura del villaggio, e quindi anche delle sue danze:

«le società non sono persone; niente autorizza a rappresentarle sotto l'aspetto di clienti individuali che consultano il catalogo di un imprecisato fornitore metafisico, e scelgono ciascuno per il proprio uso particolare, certi modelli di articoli a preferenza di altri modelli diversi che altre società impiegherebbero per gli stessi fini. Eppure esistono casi in cui questa immagine si presta alla verifica sperimentale. Ciò avviene quando dei miti propongono parecchie regole d'azione, e quando l'osservazione etnografica verifica che diverse società, appartenenti allo stesso insieme culturale del mito considerato, hanno effettivamente messo in applicazione l'una o l'altra regola. Insomma, in questa circostanza, i clienti sociali avrebbero proprio fatto una scelta entro un elenco di soluzioni simultaneamente presenti all'immaginazione collettiva. Si potrebbe obiettare che questo è un capovolgere la questione, e che, in realtà, i miti si sforzano a posteriori di costruire un sistema omogeneo a partire da regole disparate: ciò non di meno, questa ipotesi implica pur sempre che presto o tardi arriva un momento in cui il pensiero mitico concepisce queste regole come altrettante possibili risposte a una domanda» (Lévi-Strauss 1983: 190).

Nel quarto libro del *Fūshikaden*, Zeami scrive che la dea Uzume no Mikoto batte i piedi su un risuonatore metallico e si solleva le vesti, le molte migliaia di miriadi di déi e dee ridono e Amaterasu no Mikami esce dalla grotta in cui si era rinchiusa per conoscere le ragioni di quel trambusto. Il battere i piedi sulla superficie di un tamburo (strumento musicale e traslato di palcoscenico) e il sollevarsi le vesti muovendosi (traslato di danzare) rappresentano metaforicamente la nascita del teatro giapponese e, nello stesso tempo, per Zeami nobilitano il *nō* connettendolo al tempo degli dèi, al mito della caverna celeste, raccontato nel *Kojiki*, il libro dei miti databile VIII secolo. Scegliendo nel 1961 di mutare la parola *buyō* in *butō*, Hijikata opera al tempo stesso una scelta antropologica e artistica, poiché adegua la sua filosofia a una nuova visione performativa connessa alla sua cultura, alla storia della cultura del suo paese.

In questo quadro la definizione che Hijikata ha dato del *butō*, cadavere che si alza in un disperato tentativo di vita, è assolutamente pertinente. Definirlo è impossibile, è una sorta di anarchia distruttiva, che «nasce come qualcosa che rifiuta di essere definito» (D’Orazi 1997: 11). Si tratta di una ricerca individuale che il danzatore sperimenta sul proprio corpo e con le proprie esperienze di vita, uniche, non omologabili e non classificabili, mettendo in gioco anche la propria anima, sostanziando così l’ineludibile principio anima-corpo, forma e sostanza della filosofia asiatica. Ne consegue il rifiuto di tutte le forme teatrali esistenti, comprese quelle del teatro classico giapponese – *nō* e *kabuki* –, ritenute da Hijikata a causa della rigida codificazione ormai prive di ogni senso: la nuova danza doveva tornare alle origini e rivendicare la natura primigenia dell’uomo. Ichikawa Miyabi (in D’Orazi 1997: 10), critico di danza, ricorda così emblematicamente quei primi anni di sperimentazione:

«guardando indietro a quegli spettacoli possiamo dire che non avevano alcuno stile. Tutto quello che potevamo vedere era un coraggioso rifiuto del corpo oppure la sua distruzione. La danza era così eccessivamente erotica e carica di violenza che non avrebbe potuto essere eseguita in nessun altro modo che facendo a pezzi il corpo».

Sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso il gruppo Ankoku butō ha si scioglie, Hijikata rimane solo e si rifugia nel Tohoku, la sua regione di origine alla ricerca delle sue radici, del cordone ombelicale che lo lega alla terra. Nel 1968 presenta il suo spettacolo-manifesto, *Nihonjin to Hijikata Tatsumi* (*Hijikata Tatsumi e i Giapponesi*), meglio conosciuto come *Nikutai no hanran* (*La ribellione della carne*), scandaloso, volutamente dissacrante e osceno, è solo sulla scena, provoca gli spettatori con un enorme fallo dorato, si distacca definitivamente dall’Occidente e dalla sua cultura ridicolizzandone le danze, rifiuta ogni codificazione e ipotizza una danza che sveli la vita interiore da un accumulo di memorie che il tempo ha consolidato. «La mia danza – sostiene – è il segno di ciò che emerge dalla profondità del corpo» (Hijikata in D’Orazi 1997: 13). La ribellione della carne, la profondità del corpo, una memoria attiva che fornisce i ricordi che il corpo danza. Il rifiuto di ogni tipo di struttura tecnica è in realtà solo apparente, è una sorta di litote, in realtà si tratta di una “tecnica della non tecnica”. Hijikata danza sia le immagini esterne che quelle interiori che egli stesso ha prodotto. La percezione è diretta dalle immagini mentali, che determinano quello che gli esseri umani vedono, ignorano, ricordano o dimenticano. Gli uomini dipendono dalle loro immagini interiori nonostante continuamente si affannino per controllarle. In realtà



«queste immagini fluttuano e si modificano a seconda dei cambiamenti che si producono nella vita umana: alcune perdono importanza e vengono sostituite da nuove immagini. Ad ogni modo, ciò che tutte le immagini hanno in comune è il fatto che l'uomo grazie a esse è in grado di esperire se stesso, giungendo così a un determinato grado di autocoscienza. In generale possiamo affermare che le immagini "interiori" sono una conseguenza delle immagini "esterne" che vengono sottoposte all'uomo. Esse sono il prodotto e l'espressione della nostra cultura e, allo stesso tempo, si differenziano dalle immagini "esteriori" di altre culture e di altri periodi storici» (Wulf 2004: 314).

Rifiuto dei codici per danzare se stesso, mettendo al centro dell'universo rappresentativo il proprio corpo di carne in un flusso mentale di immagini continuo, rimodellando individualmente il carattere collettivo delle immagini con un percorso psicologico che parta dalle forme oggettive del mondo esterno per raggiungere, dopo un percorso di introiezione, l'"interno" del corpo umano, in una continua ulteriore ricombinazione con le immagini già presenti. Le immagini oggettivate sussistono per mezzo dei media che le trasmettono:

«ciò vale anche per le immagini primitive delle caverne, essendo la pietra il medium della loro esistenza, o per le immagini funerarie dell'antichità, nelle quali il corpo del cadavere viene trasmesso come immagine a un altro supporto, ottenendo in tal modo la sopravvivenza del corpo mortale» (Wulf 2004: 314).

Nei primi anni Settanta del secolo scorso, Hijikata presenta spettacoli che raccoglie sotto una cifra emblematica, *Tōhoku kabuki*, per raccontare scene di vita rurale nel Tohoku del periodo Shōwa. Non tragga in inganno la parola *kabuki*, che per Hijikata sta solamente ad indicare la vitalità della vita contadina in questa regione, nonché la presenza di quelle tradizioni e miti ancora vivissimi dai quali ha avuto origine il teatro giapponese. Corpi immersi nella natura, spazi aperti che suggeriscono *kata* ai danzatori, memorie che si fanno danza, vita e morte presenti come principi filosofici alla base del movimento. La forma deriva dallo stato di coscienza, luce e buio, ricerca sul corpo, sul *nikutai*, Hijikata si proclama vicino alla natura, al corpo dei contadini sfigurati dalla fatica, al volto dei bambini ilari o spaventati dai fantasmi evocati dai miti, lavora sulla lentezza per mostrare il corpo come un elemento naturale, una pianta o un albero. Hijikata immerge il suo

corpo nella natura, ma non la idealizza, non la divinizza, non è necessario, come sostiene Hegel, perché il sole, la luna, gli animali e le piante non sono da preferirsi ai fatti e alle cose umane. La natura considerata in se stessa «è divina; ma nel modo in cui *essa* è, l'esser suo non risponde al suo concetto: essa è, anzi, la *contraddizione insoluta*» (Hegel 2002: 221). La natura rappresenta l'idea, aspira alla vita, è soggetta a leggi eterne, così come il dominio dell'autocoscienza.

«La natura è da considerare come un *sistema di gradi*, di cui l'uno esce dall'altro necessariamente ed è la prossima verità di quello da cui risulta; non già nel senso che l'uno sia prodotto dall'altro *naturalmente*, ma nel senso che è così prodotto nell'intima idea, che costituisce la ragione della natura. La *metamorfosi* spetta solo al concetto come tale, giacché solo il mangiamento di questo è svolgimento. Ma il concetto, nella natura, è, in parte, solo qualcosa d'interno; e, in parte, esistente sì, ma solo come individuo vivente. A quest'ultimo soltanto è perciò limitata la metamorfosi *esistente*» (Hegel 2002: 223).

Per Hijikata la natura non è coinvolta in strategie politiche con i conseguenti effetti di amplificazione spettacolari, ma, al contrario, è un mezzo per esprimere la realtà del corpo partendo dai miti fondatori, è un'affermazione utilitaristica e antropocentrica con al centro l'uomo, portatore di un senso di nostalgia carico di ambiguità ideologica, come ha notato Cirese (1977: 23). La dicotomia natura/cultura è diventata un dato di fondo della cultura occidentale moderna, nell'Europa medievale «non esisteva una radicale separazione tra natura e società e l'uomo pensava se stesso come parte integrante del mondo» (Lai 2000: 57). La separazione cominciò a prendere forma nel Rinascimento, quando la natura era concepita come "esterna" rispetto all'uomo. In Oriente, secondo Pálsson (1996: 64), esiste una netta separazione tra natura e società, gli uomini sono padroni della natura. «Quando ci si riferisce alla natura troviamo presenti l'umano e il suo lavoro, quando ci si avvicina all'umano troviamo sempre la natura e le sue strette necessità» (Latour 1999: 54). Per quanto attiene la natura, lo strutturalismo si arroga considerazioni più pratiche che teoriche:

«le culture dette primitive studiate dagli etnologi insegnano che la realtà può essere significativa al di qua del piano della conoscenza scientifica, e sul piano della percezione sensoriale. Esse ci incoraggiano a rifiutare il divorzio tra l'intelligibile e il sensibile, pronunciato da un empirismo e un meccanicismo antiquati, ed a scoprire una segreta armonia tra questa

esplorazione dei sensi, a cui l'umanità si dedica da quando il mondo esiste, e il mondo in cui essa è comparsa e continua a vivere: mondo che è fatto di forme, colori, valori tattili, sapori e odori... Per questa via impariamo a meglio amarci, ed a rispettare meglio la natura e gli esseri viventi che la popolano, rendendoci conto che vegetali ed animali, per quanto umili, non soltanto forniscono all'uomo di che vivere, ma anche, fin dagli inizi, sono stati la fonte delle sue emozioni estetiche più intense, e, nell'ordine intellettuale e morale, delle sue prime e più profonde speculazioni» (Lévi-Strauss 1983: 144-145).

Con il progetto *Tōhoku kabuki*, Hijikata trasforma profondamente il *butō*, lo connette alla natura, alla sua forza, ma la morte, nel 1986, gli impedisce di dare concretezza a questa filosofia, che probabilmente avrebbe potuto essere una risposta per contrastarne l'eccessiva e progressiva formalizzazione, diventando sempre più un codificato linguaggio di forme e movimenti.

Co-creatore del *butō*, Ōno Kazuo è l'interprete degli spettacoli che Hijikata mette in scena sino allo scioglimento del gruppo Ankoku butō ha. Dal 1968 al 1973 si ritira dalle scene e gira tre film con la regia di Nagano Chiaki: le interpretazioni cinematografiche gli suggeriscono una nuova poetica, il suo nuovo *dō*. Ōno intuisce che la strada che deve percorrere sarà solitaria, nessuno lo può accompagnare, un assolo improvvisato che trae alimento e forza dalla vita stessa, conciliando regole e spontaneità. Ritiene il *butō* «qualcosa di diverso per ognuno dei danzatori e per ogni spettatore. Ognuno ha il suo *buto*. Nel mio caso la consapevolezza che la vita è inevitabile e preziosa è il motivo per cui il *butō*, o se preferisci semplicemente la danza, esiste prima di ogni altra cosa» (Kennedy in D'Orazi 1997: 27).

Ōno Kazuo sostiene un livello polisemico per la sua danza, ciascuno ha il suo *butō*. Questa filosofia, qualora sia inserita in un preciso contesto antropologico, assume una valenza culturale che la inserisce nel più generale quadro della cultura in Asia e la connette, ad esempio, a visioni che sono proprie del teatro sanscrito. Nel *Nāṭyaśāstra*, attribuito al sapiente Bharata, si afferma che lo spettatore ideale è colui che conosce i *Veda*. Ciascuno ha la propria visione, ciascuno percepisce l'evento performativo in maniera diversa, perché gli uomini sono uguali nella diversità. La teoria di Ōno esplicita una ulteriore proposizione drammaturgica: se ogni spettatore ha il suo *butō*, necessariamente, ogni performer ha il suo *butō*.

Il danzatore è padrone del suo corpo, è colui che lo conosce meglio e sa come usarlo. Le motivazioni che il suo corpo mostra sono consapevolmente sue, così come le tecniche espressive. La danza nasce da una necessità interiore e l'improvvisazione si manifesta all'interno di una

struttura precisa non fornita dalla tecnica ma, al contrario, dal corpo stesso del danzatore. Hijikata ha teorizzato una fisicità correlata all'ambiente per connettere antropologicamente il *butō* alle antiche tradizioni giapponesi, Ōno pone il corpo al centro dell'universo rappresentativo, unico e solo strumento espressivo. Il corpo diventa uno strumento metaforico, si muove secondo i paradigmi della cultura inconscia che gli appartiene. La *forma* è definita per opposizione a una materia che le è estranea, «ma la *struttura* non ha contenuto distinto: essa è il contenuto stesso colto in una organizzazione logica concepita come proprietà del reale» (Lévi-Strauss 1973: 155). I segmenti della vita reale che il danzatore porta sulla scena in forma di rappresentazioni simboliche non hanno nature molto distinte:

«in larga misura, gli uni e le altre appartengono a codici le cui funzioni e i cui campi di applicazione possono permutarsi fra loro. È possibile dunque trattarli come altrettanti aspetti di un sistema sottostante, dotato di un maggiore valore esplicativo, benché – e meglio sarebbe dire per il fatto che – l'osservazione empirica, ridotta alle sue sole risorse, non lo apprenderà mai come tale» (Lévi-Strauss 1973: 120).

Hijikata ha creato il metodo del “non metodo”, la danza di Ōno invece è personale e non può essere riferita ad altri. Nel 1977 i due artisti si ritrovano: nasce *Ammirando l'Argentina*, un assolo ritmato dalla voce di Maria Callas che canta l'amore romantico e disperato di *Manon Lescaut* e il dolore di *Suor Angelica*. L'occasione dello spettacolo è una sorta di rimosso: nel 1929 il giovane Ōno era rimasto colpito dall'esibizione al Teatro Imperiale di Tokyo della ballerina spagnola Antonia Mercé, soprannominata l'Argentina, che, a suo avviso, danzando metteva in scena le gioie e le sofferenze della vita. *Ammirando l'Argentina* è un assolo improvvisato costruito entro precisi *kata* che nascono dal corpo del danzatore e si snodano uno dopo l'altro, mostrano enigmaticamente e insondabilmente un *corpus absconditum*, che è quello dell'anticipazione della morte e del ciclo della nascita, propone un “modo” per evitare la rigidità della tecnica. Le discipline della cultura e la filosofia hanno sempre dedicato molta attenzione alla finitezza e alla mortalità del corpo umano:

«in particolare la morte, in quanto limite estremo della vita, ha rappresentato una delle questioni più trattate. La nascita, l'altro limite dell'esistenza corporea, è stata invece quasi del tutto ignorata e solo oggi viene, per così dire, riscoperta. Con ciò, naturalmente si giunge a un

livello di complessità maggiore: la nascita è la preconditione della morte, dato che solo ciò che nasce può anche morire. È dunque l'alternarsi di nascita e morte ciò che rende possibile una *creatio continua*, senza la quale né il corpo umano né la vita umana sarebbero possibili» (Wulf 2004: 342).

Le radici della mia danza, sostiene Ōno, possono essere rintracciate «nel tempo in cui mi trovavo nell'utero di mia madre. La danza prende forma da quell'utero universale ove la morte e la vita sono intrecciate» (Ōno Kazuo in Ohno Kazuo e Ohno Yoshito 2004: 199).

Mi piace pensare al *butō* come alla creazione di un modo di vivere la danza ad opera di due artisti che, *assieme*, hanno dato vita a un nuovo modo di "pensarla", come gli artisti balinesi che nel loro villaggio, *assieme*, costruiscono un'opera d'arte. Le radici antropologiche del loro pensiero sono diverse, ma si sono collegate in un'*unicum* inscindibile. Due visioni, due mondi. Scrive Ōno Yoshito (in Ohno Kazuo e Ohno Yoshito 2004: 12).

«Con intelligenza Tatsumi Hijikata ha trascorso molto tempo nel riflettere circa la costruzione di una performance durante il periodo dedicato alla ricerca. Nel tempo in cui mio padre ed io lavoravamo con lui, Hijikata non ci dava mai istruzioni su come dovevamo muoverci, né criticò o corresse il nostro modo di danzare. Il movimento del danzatore, tanto lontano da quanto pensava Hijikata, era già profondamente radicato nel corpo del danzatore o della danzatrice prima che egli creasse una coreografia per la performance. Se credeva in qualcosa era relativo al fatto che pensava che il movimento dovesse nascere dal corpo piuttosto che da una sollecitazione esterna».

In conclusione: che cosa è il *butō* di Hijikata e Ōno? Emblematicamente, definendolo per omologie strutturali, scrive Maria Pia D'Orazi (1997: 27),

«grottesco, surreale, violento, fragile, erotico, provocatorio, comico e scanzonato, euforico e malinconico, lirico e spirituale il *butō* si adatta ad ognuno dei numerosi e contraddittori aggettivi usati per definirlo senza peraltro identificarsi con nessuno di essi. Il *butō* si confonde con la vita e come la vita è ambivalente e misterioso».

E Margherita De Giorgi: «l'essenza del *butō* pare avere «la forma dell'acqua», ovvero risolversi in un che d'indicibile; in qualcosa che pertiene per lo più l'esperienza del performer, la sua alchimia

fisiologica ed intenzionale, delle quali allo spettatore arriva solo un enigma percettivo» (De Giorgi 2012: V).

## V.1 Bibliografia

Appadurai, Arjun

2013 *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, Verso (trad. it. *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Cortina Editore, Milano 2014).

Aristotele

1995 *La metafisica*, Torino, Utet, 2010.

Azzaroni, Giovanni

1998 *Teatro in Asia (Malaysia - Filippine - Indonesia - Giappone)*, vol. I, Bologna, CLUEB.

Bataille, Georges

1957 *L'érotisme*, Les Éditions de Minuti (trad. it. *L'eroticismo*, SE, Milano 2009).

Canetti, Elia

1960 *Masse und Macht*, Hamburg, Classen Verlag (trad. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1994/6).

Centonze, Katja

2002 *La ribellione del corpo di carne*, in "Atti del XXV Convegno di studi sul Giappone", Venezia, 4-6 ottobre 2001, Cartotecnica Veneziana Editrice.

2003 *Aspects of subjective, ethnic and universal memory in Ankoku butō*, in "Asiatica Venetiana", nn. 8-9.

2005 *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, in "Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone", Firenze, 22-24 settembre 2004, Cartotecnica Veneziana Editrice.

2008 *Finis Terrae: butō e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in Maria Chiara Migliore, a cura di, "Atti del XXX Congresso Aistugia", Lecce, 21-23 settembre 2006, Congedo Editrice, Galatina.

2009 *Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" in Murobushi Ko*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", n. 0.

2010 *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di, in "Atti del convegno internazionale", 14-15 settembre 2009, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.

2012 *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsimi and Hosoe Eikō*, in Barbara Geilhorn et al, a cura di, *Enacting Culture, Japanese Theater in Historical and Modern Context*, Monographien, herausgegeben von Deutsches Institut für Japanstudien.

Cirese, Alberto Mario

1977 *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino.

D'Orazi, Maria Pia

1997 *Butō. La nuova danza giapponese*, Editori Associati, Roma.

De Giorgi, Margherita

2012 «*To be renewed again*». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, Bologna. Volume disponibile su <http://amsacta.unibo.it/3565/>

Franci, Giorgio Renato

1976 *Contributi alla storia dell'orientalismo*, CLUEB, Bologna, 1985.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

2002 *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Bari, 2009/2.

Heidegger, Martin

1961 *Der Europäische Nihilismus*, Verlag Günther Neske Pfullingen (trad. it. *Il nichilismo europeo*, Adelphi, Milano, 2003).

Lai, Franco

2000 *Antropologia del paesaggio*, Carocci, Roma, 2000/2.

Latour, Bruno

1999 *Politiques de la nature*, Paris, Éditions La Decouverte & Syros (trad. it. *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, Cortina Editore, Milano).

Lévi-Strauss, Claude

1973 *Anthropologie structurale deux*, Paris, Librairie Plon (trad. it. *Antropologia strutturale due*, il Saggiatore, Milano 1978).

1983 *Le regard éloigné*, Paris, Librairie Plon (trad. it. *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino, 1984).

Lorenzoni, Pietro

1961 *Storia del teatro giapponese*, Sansoni, Firenze.

Matera, Vincenzo, a cura di

2008 *Discorsi sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, De Agostani, Novara.

Merleau-Ponty, Maurice

1964 *Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989).

- Morris, Ivan  
1975 *The Nobility of Failure* (trad. it. *La nobiltà della sconfitta*, Guanda, Milano).
- Muccioli, Marcello  
1962 *Il teatro giapponese*, Feltrinelli, Milano.
- Ōno Kazuo e Ōno Yoshito  
2004 *Kazuo Ohno's World from Without and Within*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Pálsson, Gísli  
1996 *Human Environmental Relations: Orientalism, Paternalism and Communalism*, in Philippe Descola e Gísli Pálsson, a cura di, *Nature and Society. Anthropological Perspectives*, Routledge, London.
- Sahlins, Marshall  
1986 *Isole di storia. Società e mito nei Mari del Sud*, Einaudi, Torino.
- Wulf, Christoph  
2004 *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Reinbek, Rowohlt (trad. it. *Antropologia dell'uomo globale. Storia e concetti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013).



## VI. Alimentare la presenza. *L'Archivio Kazuo Ohno in Italia*

di Elena Cervellati

### VI.1 *Tra desiderio e dovere*

Il 27 ottobre 2001, in occasione del compleanno di Ōno Kazuo (1906-2010), veniva firmata a Tokyo la convenzione con la quale il Maestro donava al Dipartimento di Musica e Spettacolo (oggi Dipartimento delle Arti) dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, in esclusiva per l'Italia, parte dei materiali del proprio archivio giapponese, denso deposito di video, volumi, programmi di sala, manifesti, appunti, calchi, costumi, cappelli e fotografie organizzato a Yokohama, nei pressi di Tokyo, dall'appassionato e competente lavoro di Mizohata Toshio e Mina, da tempo collaboratori degli Ōno. La convenzione, siglata dal figlio di Kazuo, Ōno Yoshito, e dall'allora Direttore del Dipartimento, Lorenzo Bianconi, attestava una relazione e un accordo costruiti nel tempo e fortemente voluti da due docenti del DAMS bolognese, Eugenia Casini Ropa e Giovanni Azzaroni, e si realizzava grazie alla determinante mediazione della rappresentante europea del Kazuo Ohno Dance Studio,<sup>10</sup> Maria Perchiazzi di ART Planning. Il Dipartimento si impegnavo a fare conoscere e a rendere fruibile l'Archivio al pubblico degli studiosi e degli interessati, promuovendo inoltre ricerche e manifestazioni di interesse artistico e scientifico nutrite dai documenti in esso conservati.

Nell'aprile del 2002 l'Archivio Kazuo Ohno è stato inaugurato ufficialmente con una serie di iniziative connesse alla stagione teatrale annualmente organizzata dal Centro La Soffitta, diretto da Marco De Marinis. Una mostra di manifesti, una rassegna di proiezioni video, conferenze e spettacoli hanno festeggiato il varo di un immaginario ponte lanciato a unire due mondi culturalmente e geograficamente lontani, ma avvicinati dai legami forti che spesso l'arte riesce sorprendentemente a stringere, facendo incontrare persone, azioni, visioni.

Si è quindi messa in atto una complessa attività che ci spinge oggi a riflettere sui rapporti che intercorrono tra un'arte vivente come la danza e la ricerca di una durata, l'aspirazione a una permanenza nel tempo che spesso manifesta chi pratica e chi studia quest'arte, prima di tutto sotto la spinta di quella che Jacques Derrida chiama «l'impazienza assoluta di un desiderio di memoria» (Derrida 2005: 3), ma pure, non secondariamente, sotto l'impulso di quello che invece è stato definito «*dévoir de mémoire*» (Lassalle 2000: 64).

<sup>10</sup> Informazioni sulla storia e sulle attività del Kazuo Ohno Dance Studio, fondato da Ōno Kazuo nel 1949, sono reperibili nel sito ufficiale dello stesso Studio, curato da Mizohata Toshio (<http://www.kazuohnodancestudio.com>).

## VI.2 *Un luogo, mille luoghi*

Lo spettacolo di danza, così come la performance teatrale e artistica in generale, si disfa nel suo farsi. Proprio questa evanescenza, che contribuisce all'eccellenza dell'evento – e che tuttavia, è qui importante almeno sottolinearlo, non ne impedisce una permanenza nella memoria, del singolo o collettiva,<sup>11</sup> e, anzi, un suo concreto e carnale deposito nel corpo di chi lo mette in atto e di chi lo guarda: in definitiva, un suo farsi oggetto – sollecita pure il desiderio di fermare l'evento performativo, di strapparne dei brandelli all'oblio, di congelarne degli attimi attraverso tracce in teoria più stabili e durature, attraverso documenti che rimangano, che siano ordinabili e che possano essere rintracciati, visti, interpretati e fatti propri da altri. L'archivio, che tali documenti conserva e rende fruibili, è quindi un luogo della memoria, di una memoria può contribuire a far vivere il futuro: «l'archivio è sempre stato un pegno, e come ogni pegno, un pegno d'avvenire» (Derrida 2005: 29).

La volontà di conservare nasce forse dalla paura del futuro, e, in ultimo, della morte. Contribuisce a mantenere l'esistente, ma anche a vivere appieno la ricchezza del presente e a costruire un futuro ricco di senso, traendo dal passato e dalle tracce che ne rimangono suggestioni ed esempi fecondi. In questo senso, l'archivio può essere un luogo della politica.

L'archivio rappresenta anche il tentativo di ottenere una replica esatta della realtà, di tramandare una copia fedele di un'arte, di un'opera, di un'esistenza. È, quindi, un luogo dell'utopia.

Si costruisce attraverso l'accumulazione di residui, di tracce di vita e di esperienze: è un luogo della frammentarietà. Si dà, a chi gli si avvicina per briciole che, come nella favola, possono mettersi in fila per indicare il cammino o spargersi senza trasformarsi in segno. I frammenti sono parte di un tutto, ovvero di un oggetto complessivo che non è possibile cogliere nella sua interezza, ma sono anche enigmi da risolvere, porte da aprire o da lasciare chiuse, punti di partenza che possono permettere di ricostruire, o di immaginare, mondi.

La frammentarietà è chiusa da confini ben precisi: l'archivio è pure un luogo della finitezza, è un mondo limitato, che si connota anche proprio per il suo contrapporsi alla vastità dell'esterno, all'infinita caoticità del resto del mondo.

L'archivio può essere un luogo della creatività, attraverso il contatto con ciò che è altro da noi:

<sup>11</sup> Per alcune riflessioni intorno a questo tema, cfr., in italiano, la raccolta di saggi curata da Susanne Franco e Marina Nordera (Franco e Nordera 2008).

entrare in un archivio, guardare, toccare, sfogliare, percorrere materiali eterogenei, evoca nel visitatore figure, voci, corpi in movimento. L'archivio che raccoglie, conserva e rende disponibili i materiali legati alla vita e alle opere di un artista ha anche il potere di confluire in nuova vita, in nuove opere.

In questo senso l'archivio può essere un luogo della performance. Lo spettacolo dal vivo emerge da un'operazione in cui la memoria, del corpo e della mente, è fondamentale: in un continuo mescolarsi di passato e presente, di azioni già fatte e depositatesi, agite nell'istante in cui lo spettacolo nasce e muore.

«Just as performance is a vital component in the operation of memory, remembering and forgetting are crucial dynamics in the make-up of performance. [...] The act of remembrance can be seen as a form of theatricality, a bringing into appearance, and the theatrical act a form of remembrance» (Heatfield e Quick 2000: 1).

L'archivio è quindi luogo della conservazione "reazionaria", luogo di deposito che si vuole mantenere immutabile, a volte intangibile (spesso, affinché non vengano danneggiati e modificati, i documenti non possono essere toccati dagli utenti, che possono accedere soltanto a delle riproduzioni degli originali), ma anche luogo del nuovo, luogo che coltiva la nascita di altre forme di vita artistica e creativa.<sup>12</sup>

### VI.3 L'Archivio Kazuo Ohno

Pensato da Eugenia Casini Ropa e Giovanni Azzaroni assieme a Toshio Mizohata, l'Archivio Kazuo Ohno di Bologna è stato curato per oltre dieci anni da chi scrive ed è oggi guidato da un comitato scientifico quadricefalo (Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Eugenia Casini Ropa, Elena Cervellati), accolto con cura e sapienza negli spazi della Biblioteca di Musica e spettacolo del Dipartimento delle Arti.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Boris Charmatz, nel suo *Manifeste pour un Musée de la danse*, tra i vari tipi di museo in cui programmaticamente intende concretizzarsi il Musée de la Danse di Rennes, da lui diretto, sottolinea il "musée incorporé", un "museo incorporato" che «ne s'élabore qu'à condition d'être construit par les corps qui le traversent, ceux du public, des artistes, mais aussi des employés du musée (gardiens, techniciens, personnel administratif, etc.), qui activent les œuvres, en devenant même les interprètes» (Charmatz s.d.).

<sup>13</sup> L'Archivio Kazuo Ohno è accessibile durante gli orari di apertura della Biblioteca di Musica e spettacolo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, previo appuntamento (cfr. le informazioni raccolte e aggiornate su <http://www.dar.unibo.it/it/biblioteca/archivio-kazuo-ohno>).

## Conservare

I materiali acquisiti con la donazione sono di tipologie diverse ma ugualmente preziosi: documenti audiovisivi comprendenti film, registrazioni di spettacoli dal vivo e di prove, interviste televisive e documentari che vedono come protagonista Ōno Kazuo; volumi critici e fotografici a lui dedicati, per lo più in lingua giapponese; un'ampia collezione di manifesti, pannelli con immagini fotografiche a grandezza naturale; cd-rom in cui sono raccolti migliaia di documenti digitalizzati, che testimoniano l'arco straordinariamente ampio dell'attività artistica di Ōno Kazuo, a partire dagli anni Quaranta del Novecento (fotografie, programmi di sala, rassegne stampa in lingue occidentali e in giapponese, lettere, scritti e disegni autografi di Ōno).

## Accogliere

L'Archivio ha fino a ora avuto un ampio ventaglio di utenti particolarmente interessati: prevalentemente studenti provenienti dal DAMS di Bologna o da altri corsi di laurea dell'Ateneo bolognese (Scienze della comunicazione, Lettere moderne, Scienze antropologiche), ma anche studenti di altri atenei, studiosi italiani e stranieri, artisti di varia provenienza (coreografi, danzatori, attori, artisti visivi). Le motivazioni che spingono queste persone a frequentare l'Archivio sono eterogenee e possono andare dalla necessità di preparare adeguatamente un esame o una tesi di laurea, a ricerche di studio o artistiche, a curiosità personali.

I laureandi che svolgono parte dell'attività di ricerca presso l'Archivio Kazuo Ohno sono sollecitati a donare all'archivio stesso una copia del proprio lavoro, una volta ultimato. Non tutti lo fanno regolarmente, e quindi non siamo in grado di avere un elenco esaustivo degli studi derivati dai materiali che conserviamo, ma il panorama tratteggiato da questi lavori è piuttosto vario e indaga la figura di Ōno Kazuo attraverso l'analisi dei documenti cartacei e video, in un'ottica che può essere storica, antropologica o filosofica, ponendo la vita e le opere del Maestro in relazione a temi o personaggi specifici come, ad esempio, il regista Nagano Chiaki, Hijikata Tatsumi, la post-modern dance o l'Ausdruckstanz, nutrendo talvolta la riflessione anche grazie all'esperienza della pratica del *butō* in prima persona.

## Fare

L'Archivio ha nel tempo organizzato diverse iniziative. Dopo le manifestazioni legate

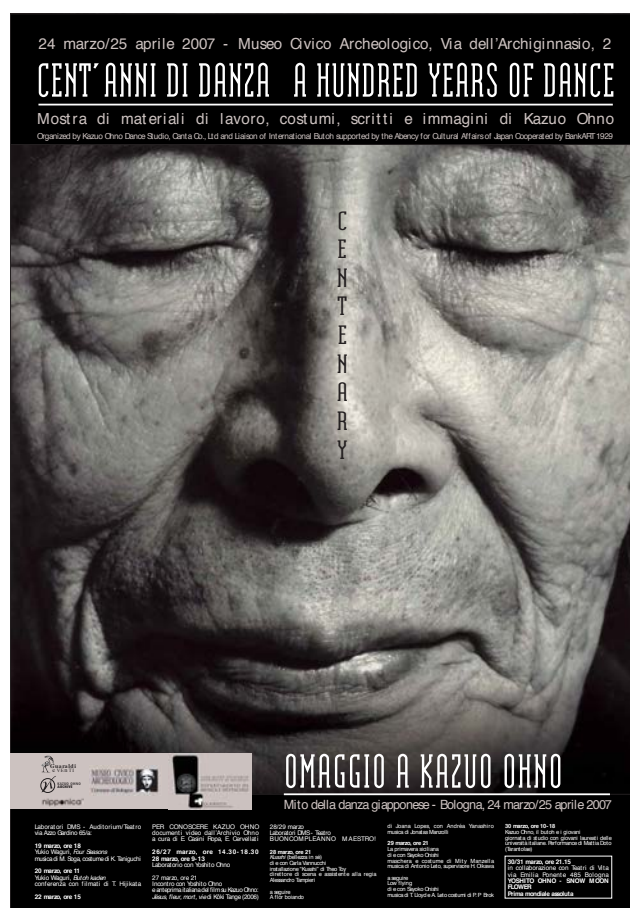
all'inaugurazione (23 aprile – 4 maggio 2002), dal 18 aprile al 6 maggio 2005 si è svolto il progetto *L'ombra dei Maestri – L'antica sapienza dei maestri d'Oriente: Kazuo Ohno*, curato da Eugenia Casini Ropa e Giovanni Azzaroni, nell'ambito della stagione La Soffitta 2005 organizzata dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Il progetto ha preso l'avvio dall'Archivio Kazuo Ohno e si è articolato in un'ampia serie di eventi: una rassegna video sui maestri di teatro giapponesi; una mostra di manifesti degli spettacoli di Ōno Kazuo; un laboratorio di Ōno Yoshito, conclusosi con una lezione aperta al pubblico e un incontro con lui; la proiezione di un documentario sulla vita e il percorso artistico di Ōno Kazuo; la proiezione e il commento di tre rari film di ricerca da lui interpretati e la proiezione del documentario sulle sue ultime apparizioni in pubblico, per la regia di Gianni Di Capua. Nel 2007 il progetto dedicato alla danza nell'ambito della programmazione della stagione La Soffitta è stato tutto dedicato al *butō* e a Ōno Kazuo, articolandosi in una performance del danzatore Waguri Yukio, una giornata di studio su Ōno Kazuo con giovani laureati delle università italiane, un workshop e un incontro pubblico tenuto da Ōno Yoshito, nonché due suoi spettacoli, accolti da un teatro bolognese, Teatri di Vita, oltre a due serate composte da spettacoli di artisti italiani, brasiliani e giapponesi in omaggio al Maestro (Mattia Doto, Joana Lopez e Andrea Yanashiro, Sayoko Onishi, Carla Vannucchi). Negli spazi espositivi del cittadino Museo Civico Archeologico di Bologna è stata inoltre allestita, con il supporto della Japan Foundation, una mostra di documenti provenienti dal Kazuo Ohno Dance Studio di Tokyo, alla cui organizzazione ha collaborato la bolognese Associazione Nipponica.<sup>14</sup> Nel novembre del 2013, infine, il progetto *Kazuo Ohno e il butoh in Europa: intreccio di rami e radici*, accolto dal Centro CIMES diretto da Gerardo Guccini, parzialmente testimoniato dal volume in cui questo saggio è incluso, ha segnato quella che soltanto per ora è l'ultima tappa.

Nel tempo, inoltre, alcune fruttuose collaborazioni con enti e istituzioni esterne all'Ateneo di Bologna hanno permesso la realizzazione di iniziative arricchite dalla presenza di documenti provenienti dall'Archivio Kazuo Ohno: durante l'edizione 2002 della rassegna di videodanza *// coreografo elettronico*, svoltasi a Napoli dal 16 al 18 maggio, Eugenia Casini Ropa ha presentato alcuni estratti del documentario *Beauty and Strenghht*,<sup>15</sup> nel 2007 Yoko Miyata e Marc Vanappelghem hanno realizzato a Ginevra, sede dell'Association Junintoïro, da loro diretta, una mostra con i manifesti posseduti dall'Archivio; nel dicembre 2010 chi scrive ha presentato alcuni

<sup>14</sup> Importante esito dell'iniziativa è stata inoltre la pubblicazione del volume a cura di Mizohata Toshio e Maria Guaraldi, che raccoglie le riproduzioni di poster degli spettacoli di Ōno Kazuo, in una successione di immagini che permette di sfogliare quasi sessanta anni di attività artistica (Mizohata e Guaraldi 2007).

<sup>15</sup> *Beauty and Strenghht*, NHK Sofutowea, [Tokyo] 2000.

materiali video dell'Archivio, in un omaggio al maestro da poco scomparso, nell'ambito di *Arigato! Giappone*, rassegna organizzata a Parma da Compagnia Artemis Danza/Monica Casadei e dal Teatro al Parco-Teatro delle Briciole; nel dicembre 2011 alcuni documenti video e iconografici sono stati esposti nella mostra *Kazuo Ohno: 103. Omaggio a Kazuo Ohno*, realizzata da Claudio Composti presso la galleria MC2 Gallery di Milano. La mostra è stata poi nuovamente allestita dal 4 agosto al 30 settembre 2012, con il titolo *The Butterfly Dream. Kazuo Ohno*, nello Scalone Vanvitelliano di Pesaro e la relazione con la galleria milanese si è ulteriormente sviluppata nell'ambito del già citato progetto *Kazuo Ohno e il butoh in Europa*, che ha inoltre visto aprirsi fertili scambi con altre realtà teatrali e artistiche bolognesi (DOM la cupola del Pilastro e Galleria Ōno Arte Contemporanea).<sup>16</sup>



1 - Omaggio a Kazuo Ohno. Bologna, 24 marzo-25 aprile 2007 – *Manifesto dell'iniziativa*

<sup>16</sup> La manifestazione è stata possibile grazie al contributo economico della Japan Foundation, ente particolarmente attento alla diffusione della cultura nipponica all'estero, da tempo sostenitore delle attività del Kazuo Oho Dance Studio. Hanno inoltre contribuito la Camera di Commercio e Industria Giapponese in Italia e Zushi.

## Tradurre

L'Archivio Ohno si trova pure a rivestire un ruolo di “traduttore culturale”, aprendo una finestra su un mondo ancora oggi altrimenti distante e realizzando così una sorta di traduzione culturale dal Giappone all'Italia.

Rientra concretamente in questa missione la traduzione dal giapponese all'italiano di due testi importanti e inediti per il nostro Paese: *Parole dalle lezioni*, di Ōno Kazuo (Ōno e Ōno 2015), e *Nutimento dell'anima*, di Ōno Yoshito (Ōno e Ōno 2015). Già pubblicati qualche anno fa in inglese (Ōno e Ōno 2004), da poco usciti nella versione polacca e in preparazione in quella in spagnolo, per l'Argentina, potranno essere letti in Italia grazie alle energie sollecitate dalla presenza dell'Archivio, oltre che dalla suggestiva densità delle parole e dei pensieri di padre e figlio, e grazie a un'internazionale *équipe* di lavoro, alla generosità di un editore attento alla danza e al prezioso sostegno economico di un Ente efficacemente preposto alla promozione culturale del proprio paese.<sup>17</sup>

## Commuovere

L'Archivio Kazuo Ohno è stato nel tempo visitato da diversi artisti, soprattutto italiani e giapponesi: i primi in cerca di un'ispirazione, una guida, un'apertura al diverso, i secondi, solitamente di passaggio in Italia, in cerca di un ritrovamento, di una conferma, di una nostalgia. Tutti pronti a cercare un contatto con il Maestro attraverso le sue tracce, a percepirne la presenza, cercare di coglierne i segreti, specchiarsi in lui, guardare il suo muoversi per trovare il proprio, in un con-muoversi insieme. Un Archivio d'artista che non è lettera morta, quindi, ma piuttosto promessa di un futuro, terreno coltivato per permettere e anzi favorire una «postuma fioritura» non solo di interesse (Sebillotte 2008: 15), ma pure di creatività.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Il volume che riunisce i due saggi è uscito all'inizio del 2015 presso la Casa Editrice Ephemeria, diretta da Antonello Andreani, da anni impegnata nel pubblicare accurati volumi sulla danza, in particolare la collana “I libri dell'Icosaedro”, diretta con Eugenia Casini Ropa. La pubblicazione, curata da Eugenia Casini Ropa e da chi scrive, è stata sostenuta da un progetto di sostegno alla traduzione in lingue europee di testi già editi in Giappone promossa dalla Japan Foundation, il “Support Program for Translation and Publication on Japan”, attivato in Italia grazie all'Istituto Italiano Giapponese di Roma. La traduzione è stata realizzata da Ishida Satoko e Yokota Sayaka, due studiose addottoratesi tra l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna e l'Università di Studi Stranieri di Tokyo, e affinata dalla rilettura di Maria Federica Gesù (Ōno e Ōno 2015).

<sup>18</sup> Laurent Sebillotte intitola infatti un proprio saggio dedicato agli archivi della danza *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, citando la frase conclusiva di un romanzo di Raymond Roussel, *Locus solus* (Paris 1914).



#### VI. 4 Altri archivi

L'Archivio Kazuo Ohno di Bologna mantiene il proprio ruolo di avamposto dell'Archivio-matrice, il Kazuo Ohno Archive di Yokohama, che porta oggi avanti le proprie attività accogliendo visitatori e studiosi, arricchendo il Kazuo Ohno Festival organizzato annualmente, sempre a Yokohama, da Bankart1929, intessendo relazioni feconde con istituzioni sorelle, come il Tatsumi Hijikata Archive, ospitato dalla Università Keio, a Tokyo, e il Pina Bausch Archiv, promosso dalla Pina Bausch Foundation, ampliando le possibilità di archiviare e rendere accessibili i propri beni, se non immaginando e rendendo reali nuove forme di archivio, sottese da una radicale idea di “archivio vivente”, di archivio come “laboratorio di memoria”.<sup>19</sup> È infatti in piena espansione il Kazuo Ohno Video Archive, che intende mettere a disposizione online oltre 900 registrazioni video: spettacoli e performances, ma pure prove, laboratori, interviste, momenti della vita quotidiana di Ōno Kazuo;<sup>20</sup> dal settembre 2013 è stato realizzato a San Paolo, in Brasile, il Kazuo Ohno Mobile Archive: un archivio itinerante, sorta di scatola magica su ruote adatta a essere agevolmente spostata e a trasformarsi rapidamente in un luogo espositivo capace di trasportare il visitatore nel mondo dell'artista.

Vie diverse, quindi, per diffondere e fare vivere un'attiva eredità, depositata nei documenti ma pure incarnata nell'azione degli artisti che tale eredità hanno incorporato, primo fra tutti Ōno Yoshito.

#### VI.5 Neve, luna, fiore

L'Archivio Kazuo Ohno traccia quindi una di queste vie, rendendo evidente e tangibile l'importanza di dare un nome alle cose, alle persone: perché esiste, perché ha un nome, perché è, in tal modo, visibile e riconoscibile, può dare dei frutti, e pure dei buoni frutti. Raccoglie «cianfrusaglie del passato», per rubare un verso alla poetessa Wisława Szymborska (Szymborska 1998),<sup>21</sup> le ordina, le conserva e le offre al mondo per farle rivivere, attraverso le mani e gli occhi, le impressioni e le suggestioni, i pensieri e le riflessioni, i ricordi e le emozioni di chi le avvicina, facendole proprie e trasformandole in altro. Permette di mantenere vivo il ricordo di ciò che non c'è più, di spettacoli

<sup>19</sup> Il Pina Bausch Archiv, ad esempio, si definisce infatti come «living archive» e come «archive as a laboratory of memory» (cfr. <http://www.pinabausch.org/en/you-and-pina/laboratory-of-memory>).

<sup>20</sup> Al momento sono disponibili 176 estratti da 1 minuto ciascuno, vedibili presso il Kazuo Ohno Dance Studio di Yokohama, ma i documenti digitalizzati saranno in futuro consultabili sulla piattaforma <http://dance-media.com/wp/>.

<sup>21</sup> *Cianfrusaglie del passato* è inoltre il titolo scelto per la biografia della poetessa polacca scritta da Anna Bikont (Bikont 2013).



svaporati, di persone un tempo vive. Permette di convocare e alimentare una presenza, quella di Ōno Kazuo, per renderla a propria volta nutrimento di altre vite, di altre esperienze.

Se dell'evento spettacolare che non abbiamo visto, della presenza di un essere umano che non abbiamo incontrato, non possiamo forse avere altro che un «second hand knowledge» (Vujanovic 2013)<sup>22</sup> grazie a documenti conservati in un archivio, incapaci di dare per intero il tutto da cui derivano, possiamo tuttavia avere un'esperienza di prima mano da ciò che da questo archivio nasce oggi, e di cui siamo protagonisti o testimoni.

Un archivio, quello dedicato a Ōno Kazuo, che non vuole dunque essere statico, ma dinamico, attivo e vibrante, che vuole certamente ricordare, con tutta la nostalgia che il ricordare spesso porta con sé, un fiore appassito e perduto, ma che vuole pure, proprio attraverso questo ricordare, fare fiorire nuovi fiori.

Scriva Ōno Yoshito, in un testo del 2013 che accompagnava una replica dello spettacolo *Snow Moon Flower*, summa della sua vita di interprete per Hijikata Tatsumi e per Ōno Kazuo e, oggi, di creatore che questi padri ha incorporato e porta con sé nel proprio originale percorso creativo:

«The piece is based on my trying to reflect and express the soul and forms that I experienced with Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno. I wish to explore what may change and what remains unchanged still in the passing time.

Each of the snow, moon and flower represent the different concepts of time and transformation. The snow melts and disappears, and the moon wanes and changes its appearance, while the flower withers and dies» (Ōno 2013).

Sembra fargli eco, dal passato, Ōno Kazuo, che durante un seminario diceva ai propri allievi:

«Fiorisce un fiore [,] fiorisce ingenuamente. Non si preoccupa di quanto allargare i petali. Si schiude finché può, naturalmente. Lo fa con tutto se stesso. In più, non parla troppo. Non è facile. Apertosi il fiore, tutto è compiuto. La fine arriva, subito. Tuttavia, la bellezza del fiore, perpetua, non ha fine. Si schiude in questo modo, e non parla troppo. Migliaia, gli esempi. Come si fa a danzare nella stessa maniera, considerando davanti, dietro, tutto il nostro corpo? Vi propongo di danzare spaccandovi fino in fondo, in modo tale che si spacchi perfino il cuore» (Ōno e Ōno 2015).

<sup>22</sup> L'autrice riprende, collocandole nell'ambito delle arti performative, i concetti elaborati da Patrick Wilson all'inizio degli anni Ottanta del Novecento (Wilson 1983).

## VI.6 Bibliografia

Bikont, Anna

2013 *Cianfrusaglie del passato. Biografia di Wisława Szymborska*, Adelphi, Milano.

Brandstetter, Gabriele e Klein, Gabriele, a cura di

2013 *Dance [and] theory*, Transcript verlag, Bielefeld.

Charmatz, Boris

s.d. *Manifeste pour un Musée de la danse*, testo online:  
<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

Derrida, Jacques

2005 *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema edizioni, Napoli (ed. or. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Edition Galilée, 1995).

Esling, Natalia

2013 *Dance Archives in an Online Environment: The Impact of Digital Media on the Preservation of Dance History*, in «Canadian Theatre Review», n. 156, autunno, pp. 30-34.

Franco, Susanne e Nordera, Marina, a cura di

2008 *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino.

Heatfield, Adrian e Quick, Andrew

2000 *Editorial On Memory*, in «Performance Research», numero monografico *On Memory*, vol. 5, n. 3.

Lassalle, Jacques

2000 *A propos de l'archivage des spectacles*, «Revue de la Bibliothèque nationale de France», numero monografico *Archives, patrimoine et spectacle vivant*, n. 5, giugno.

Mizohata, Toshio e Guaraldi, Maria

2007 *Cent'anni di danza. Poster & Flyers, 1949-2007*, Guaraldi, Rimini.

Ōno, Kazuo e Ōno, Yoshito

2004 *Kazuo Ohno's World from without and within*, traduzione di John Barrett, prefazione di Toshio Mizohata, Wesleyan University Press, Middletown.

2015 *Il nutrimento dell'anima. La danza butō. Aforismi e insegnamenti dei Maestri*, traduzione di Yokota Sayaka e Ishida Satoko, revisione di Maria Federica Gesù, a cura di Eugenia Casini Ropa ed Elena Cervellati, Edizioni Ephemeria, Macerata (ed. or. Ōno, Kazuo, *Keiko no Kotoba*, Tokyo, Film Art Sha / Kazuo Ohno Dance Studio, 1997 e Ōno, Yoshito, *Ohno Kazuo. Tamashi no kate*, a cura del Kazuo Ohno Dance Studio, Tokyo, Film Art Sha / Kazuo Ohno Dance Studio, 1999).

Ōno, Yoshito

2013 *Snow Moon Flower*, Teatro DOM, Bologna, programma di sala.

Palladini, Giulia, Pustianaz, Marco e Sacchi, Annalisa, a cura di

2013 *Archivi affettivi. Un catalogo*, Edizioni Mercurio, Vercelli.

Sebillotte, Laurent

2008 *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Franco, Susanne e Nordera, Marina, a cura di, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2008, pp. 15-31.

Szyborska, Wisława

1998 *Scrivere un curriculum*, in *Vista con granello di sabbia*, Adelphi, Milano.

Vujanovic, Ana

2013 *Second-hand knowledge*,  
<http://www.anavujanovic.info/2013/11/second-hand-knowledge-2/>

Wilson, Patrick

1983 *Second-hand knowledge. An inquiry into cognitive authority*, Greenwood press, Westport-London.

VII. *Il corpo perturbante. Visioni di butō negli studi europei*

di Eugenia Casini Ropa

Mi è stata recentemente richiesta la prefazione per un volume in uscita in Brasile, *O soldado nu* (Perretta 2015), che offre una rilettura delle valenze estetiche e politiche del corpo del *butō*, indagato soprattutto attraverso l'opera di Hijikata Tatsumi. Lo sguardo transculturale, fresco e originale dell'autore – Eden Peretta, brasiliano con studi in Italia e in Giappone – mi ha dato un'ulteriore occasione di riflettere su quanto gli studi occidentali abbiano spesso malcompreso o frainteso la danza *butō* e la sua corporeità, a causa di inveterate posizioni eurocentriche o di letture antropologiche troppo rigidamente polarizzanti.

Quando infatti il *butō*, nato negli anni Cinquanta e prima manifestazione autoctona di una danza “moderna” in Giappone, fu introdotto in Occidente dalla fine degli anni Settanta, vi suscitò per prima cosa un violento choc estetico, in bilico tra fascinazione e repulsione, per la conturbante deformazione dei corpi nudi, imbiancati e coartati, così prepotentemente “diversi” ed estranei alla nostra sensibilità. Così, i primi scritti critici degli anni Ottanta,<sup>23</sup> pubblicati su riviste e ricchi soprattutto di immagini, si concentrarono sulle forti impressioni visive ed emozionali, trascurando ampiamente gli approfondimenti storici, biografici e culturali, e marcando a prima vista l'*ankoku butō*, la “danza delle tenebre”, come integralmente nipponica, esito tormentoso della lacerazione dei corpi e delle coscienze provocata dall'atomica, profondamente alieno e di ostica comprensione. Esempio di quest'impatto è il primo numero della rivista francese «Scènes», pubblicato nel 1985, con scritti suggestivi di importanti studiosi (come Jean Viala, che diverrà uno dei più noti analisti del *butō*, Ivanka Stoianova, musicologa, Jean Michel Palmier, filosofo, Jean Baudrillard, sociologo, Michel Surya, critico letterario, ed altri) e grandi foto davvero impressionanti di Ikeda Carlotta e Murobushi Ko. Il breve intervento di Jean Baudrillard, ad esempio, dal titolo *Théâtre de la revulsion*, inizia così: «Le Buto est un théâtre de la revulsion, de la convulsion, de la répulsion» e termina: «L'allucination pure des corps, le délire des esprits félins, le masque comme forceps, le spectre de la naissance» (Scènes 1985: 40). Una manifestazione esotica

<sup>23</sup> Oltre a «Scènes», ricordiamo la rivista belga «Alternatives Théâtrales» (*Le Butoh et ses fantômes*, nn. 22-23, aprile-maggio 1985) e la statunitense «The Drama Review» (vol. 30, n. 2, estate 1986), che dedicarono numeri speciali al *butō*. Si vedano ad esempio in «The Drama Review» gli articoli di Bonnie Sue Stein, *Twenty years ago we were crazy, dirty and mad* (pp. 107-125) e *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer* (intervista a Tanaka Min) (pp. 142-151) o quello di Richard Schechner, *Kazuo Ohno doesn't commute. An interview* (pp. 163-169).

dal fascino evidentemente ineluttabile e fascinoso dunque, ma insidiosa, imbarazzante e provocatoria, troppo cupa e, in fondo, disturbante per la vista e per la cattiva coscienza eurocentrica. Anche i primi volumi, scritti a più mani, come il tedesco *Butoh. Die Rebellion des Körpers*, curato da Michael Haerdter e Sumie Kawai (Haerdter e Kawai 1986), e *Butoh. Shades of Darkness*, di Jean Viala e Nourrit Masson Sékiné, pubblicato in lingua inglese a Tokyo (Viala e Masson-Sékiné 1988), confermano la stessa visione combattuta tra attrazione e repulsione. I corpi nudi, imbiancati e deformati, i visi stravolti con le bocche spalancate, l'immobilità annientante, l'autodisciplina quasi masochistica a cui i danzatori parevano sottoporsi, esaltavano l'"oscurità" della loro danza, considerata eversiva e crudele, frutto della generazione ribelle di un altrove lontano, segnato nello spirito e nella carne da esperienze difficilmente condivisibili (pur se risonanti nel profondo occidentale). Quasi subito, tuttavia, Ōno Kazuo venne distinto dagli altri artisti, poiché lo spettacolo che lo fece conoscere in quei primi anni, *Admiring La Argentina*, richiamava temi più familiari all'Europa, e la particolare coloritura sognante e surreale delle sue performance le rendeva meno crude e maggiormente vicine alla sensibilità degli spettatori.

Negli anni Novanta il *butō* si diffuse molto più ampiamente, soprattutto in Europa, ma anche nelle Americhe. Alcuni artisti importanti si stabilirono a Parigi e altri furono frequentemente presenti in *tournee*, dando spettacoli e tenendo laboratori, così da attrarre e iniziare alla disciplina un numero crescente di giovani danzatori occidentali. Con l'avvio di un radicamento attivo del *butō* e dei suoi elementi di disciplina corporea, anche le analisi critiche, seppure in numero limitato, acquistarono maggiore profondità, sia storica sia teorica. Si tentò con reale coinvolgimento di penetrare un fenomeno artistico multiforme, che non si definiva tanto in una tecnica o in uno stile condivisi e riconosciuti, ma si presentava in forme diverse sull'evidente base comune, però, di un'urgenza espressiva e innovativa profonda e di un pensiero-guida sulla vita, il corpo e la danza, le cui fonti erano tutte da esplorare. Compito non semplice, anche considerando la difficoltà di accesso alla lingua giapponese e quindi ai documenti indispensabili allo studioso. Se dal punto di vista storiografico si richiedeva un'indagine più accurata sulla cultura e sugli eventi dell'origine, sulle vicende biografiche degli artisti, sulle ascendenze artistiche, da quello teorico s'imponeva la scoperta e la comprensione di un ambito di pensiero dalle radici profonde e ignote, una vera e propria filosofia generatrice. Verso la fine del decennio appaiono alcuni studi in lingue diverse, stimolati anche dalla comparsa di traduzioni di scritti di poetica degli artisti, in particolare dei

fondatori Ōno Kazuo e Hijikata Tatsumi<sup>24</sup> quest'ultimo meglio conosciuto in ritardo in Europa a causa della sua morte prematura, ma in seguito ampiamente rivalutato. Gli scritti sul *butō* si dividevano sostanzialmente tra quelli che cercavano di coglierne il senso ricostruendone storicamente la nascita e le motivazioni all'interno della cultura giapponese (Horton Fraleigh 1999) (superamento del teatro tradizionale *nō* e *kabuki*, rifiuto del colonialismo culturale americano, movimenti d'avanguardia post-bellici, ecc.) e quelli che si sforzavano in ogni modo di rintracciare nelle origini influenze e contaminazioni reali o ideali con fenomeni artistici e culturali occidentali (espressionismo, dadaismo, surrealismo, Wigman, Genet, Artaud, ma anche post-modernismo).<sup>25</sup> Qualcuno iniziava già, tuttavia, a sottolinearne piuttosto i caratteri universali e transculturali e a guardare il corpo “vuoto” o “morto”, ma rivitalizzato dall'interno, del danzatore di *butō* come uno stimolo attraente da cui lasciarsi istigare a procedere oltre<sup>26</sup> nell'esplorazione.

È nel Duemila che si raggiunge la maggiore consapevolezza epistemologica e ben presto si sottopongono a critica i metodi di analisi usati fino ad allora. Vengono così prevalentemente messi in atto sguardi multipli e incrociati, che si servono di strumenti critici attinenti tanto all'ambito dei più recenti *cultural studies* quanto a quelli di discipline diverse, come sociologia, antropologia, filosofia, semiologia, pedagogia. Il *butō* ora è affrontato come una realtà multiforme e composita, da indagare al plurale, contestualizzandola attentamente nel tempo e nello spazio, nelle diverse relazioni con la cultura, nelle difformità o somiglianze delle concezioni di base degli artisti oltre che nella tecnica e negli stili.<sup>27</sup> Nel primo decennio sono stati pubblicati in occidente alcuni testi importanti, che fanno luce in particolare sui due grandi protagonisti all'origine della danza *butō* e che ne portano finalmente a miglior conoscenza i percorsi di vita, la rete delle relazioni culturali, il pensiero e le pratiche artistiche. Se, fra i padri fondatori, Ōno Kazuo<sup>28</sup> aveva finora ottenuto una più ampia popolarità e visibilità negli studi per le sue ripetute permanenze in Occidente, per la maggiore affinità col sentire occidentale della sua arte intrisa di spiritualità con coloriture cristiane

<sup>24</sup> Il primo volume italiano (D'Orazi 1997) propone testi di questi e di altri artisti.

<sup>25</sup> Anticipatore di questa tendenza è Susan Blakeley Klein (Blakeley Klein 1988). Si vedano inoltre Lucia Schwellinger (Schwellinger 1998) e Christine Greiner (Greiner 1998).

<sup>26</sup> Da non dimenticare il panoramico studio di Giorgio Salerno (Salerno 1998).

<sup>27</sup> Importante in questo senso il volume francese a più mani curato da Odette Aslan (Aslan 2002).

<sup>28</sup> In Italia, la prima monografia su Ōno è pubblicata nel 2001 (D'Orazi 2001), mentre interviste e articoli su Ōno appaiono su tutte le maggiori riviste teatrali d'Occidente.

e per la sorprendente longevità della sua carriera, anche Hijikata Tatsumi,<sup>29</sup> noto soprattutto attraverso gli allievi e padre di quel versante “oscuro” e sovversivo del *butō* (danza delle tenebre) che maggiormente aveva turbato gli animi, ha finalmente ricevuto una seria attenzione con studi rivelatori del suo tormentoso percorso biografico e creativo.

La centralità acquisita nell'ambito delle scienze umane dagli studi sul corpo, poi, ha favorito approcci di particolare penetrazione alla corporeità ricca di mistero del danzatore *butō*, alla sua generazione di vita e alla sua pulsione di morte, alla sua esaltazione e al suo annullamento, alle sue radici materiali e a quelle trascendenti, al suo farsi portatrice di una diversa concezione della vita. Articoli e saggi di varie dimensioni e in lingue diverse hanno esplorato questioni disparate che la corporeità del *butō* fa sorgere: dal problematico e fusionale rapporto tra i generi maschile e femminile alla dissoluzione dell'identità personale, dalla relazione corpo/spirito al metamorfismo intrinseco del corpo danzante, fino a tanti possibili raffronti con le arti e la danza del passato, della modernità e della contemporaneità.

Antropologicamente, il *butō* viene posto infine tra i fenomeni sociali “liminoidi” (Roquet 2003),<sup>30</sup> ossia tra quei fenomeni che racchiudono in sé, nelle società moderne di grandi dimensioni, il potenziale trasformativo delle regole morali e comportamentali che i rituali collettivi possedevano nelle società tradizionali. Questo lo connota come disciplina dalla vocazione culturalmente trasformativa e autorizza i ricercatori a spingersi verso ipotesi più azzardate intorno alle sue valenze e ai suoi possibili effetti in ambito artistico e sociale, tanto nella sua cultura d'origine quanto in diversi territori culturali (oltre a giustificare il conclamato diritto dei danzatori di terza o quarta generazione di contaminarne le pratiche e modificarne i modelli originari sulla base delle stesse premesse poetiche e filosofiche. Oggi, infatti, tra le discipline e le tecniche del corpo ormai insite nel DNA della danza contemporanea nelle sue più varie manifestazioni, ci sono anche, assimilati e perfettamente incorporati, elementi di quella danza allora inquietante, enigmatica e oscura venuta oltre trent'anni fa dall'Oriente).

Il corpo del *butō* così, quell'oscuro e straniero *butōtai*<sup>31</sup> di carne e sangue che molto ci turbava, non più così criptico e respingente, può essere oggi indagato perfino in una prospettiva aperta e stimolante di critica alla corporeità dominante nella cultura occidentale, come fa l'attualissimo

<sup>29</sup> Particolarmente incisivo il saggio di Stephen Barber (Barber 2005). In italiano ricordiamo il numero speciale di «Biblioteca Teatrale» curato da Giorgio Salerno (Salerno 2006), mentre, sui due maestri, il volume a cura di Sondra Fraleigh e Tamah Nakamura (Fraleigh – Nakamura 2006).

<sup>30</sup> Paul Roquet attua una revisione critica delle metodologie usate nello studio del *butō* e utilizza la definizione di Victor Turner.

<sup>31</sup> Rilevanti, intorno al *butōtai*, i saggi di Katja Centonze pubblicati in italiano, inglese e giapponese.

studio di Eden Peretta da cui siamo partiti.

In questa lettura penetrante e sfaccettata i risultati già acquisiti dagli studi vengono rivisti, ridiscussi e arricchiti con sguardo innovativo e innestati nel tessuto connettivo di un fervido sentimento etico-politico, che conferisce loro una inedita e appassionata coloritura. E più ancora, la “corporeità critica” del “soldato nudo”, prototipo ideale del *butōtai*, provocatoriamente propone un ripensamento della pedagogia del corpo in Occidente e in tanta cultura psicofisica globalizzata. Nel suo più ampio studio di dottorato in lingua italiana, l'autore esplicitamente indicava come il corpo messo in vita dai padri fondatori del *butō* possa essere coerentemente interpretato come un “anti-corpo” di contestazione, che si fa “anticorpo” di resistenza «di fronte ai meccanismi di oppressione e dominazione fisica e culturale che s'impongono quotidianamente nel contesto globalizzato contemporaneo» (Perretta 2015). La danza *butō* sembra dunque potersi offrire all'Occidente come “veicolo di azioni trasformative”, stimolo a una pedagogia di ricerca che non si limiti a trasmettere modelli precostituiti di corpo e di individuo ma si dedichi «a un'incessante costruzione di anticorpi per una società malata»,<sup>32</sup> quella in cui noi tutti viviamo.

Dall'estraneità all'assimilazione, dalla rielaborazione critica alla ricreazione di forme e contenuti non soltanto artistici, ma anche sociali e politici, il *butō* e il suo corpo perturbante continuano a offrire materiale metamorfico transculturale per il pensiero e la sperimentazione sulla danza e sull'uomo.

## VII. 1 Bibliografia

Aslan, Odette, a cura di  
2002 *Butô(s)*, CNRS Ed., Paris.

Barber, Stephen  
2005 *Hijikata: revolt of the body*, Creation Books, London.

Baudrillard, Jean  
1985 *Théâtre de la revulsion*, in «Scènes», n. 1, marzo.

Blakeley, Klein Susan  
1988 *Ankoku Butoh: the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*, Cornell University, Ithaca, N.Y.

<sup>32</sup> Cfr. Silva Peretta, Eden, *Anticorpi. La danza butoh come matrice epistemologica per una pedagogia critica del corpo*, Tesi di Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2010.



D'Orazi, Maria Pia

1997 *Butō: la nuova danza giapponese*, E & A, Roma.

2001 *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo.

Fraleigh, Sondra e Nakamura, Tamah

2006 *Hijikata Tatsumi and Kazuo Ohno*, Routledge, New York.

Greiner, Christine

1998 *Butoh. Pensamento en evolução*, Escrituras, São Paulo.

Haerdter, Michael e Kawai, Sumie, a cura di

1986 *Butoh. Die Rebellion des Körpers*, Alexander, Berlin.

Horton Fraleigh, Sondra

1999 *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Peretta, Eden

2015 *O Soldado Nu, Raízes da Dança Butô*, Editora Perspectiva.

Roquet, Paul

2003 *Towards the Bowels of the Earth, Butoh Writhings in Perspective*,

<http://ibtheatre.wikispaces.com/file/view/TowardstheBowelsoftheEarth.pdf/81386161/TowardstheBowelsoftheEarth.pdf>

Salerno, Giorgio

1998 *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō fra Oriente e Occidente*, Costa&Nolan, Genova-Milano.

Salerno, Giorgio, a cura di

2006 «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Ritorno a Hijikata. Il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, nn. 79-80.

Schwellinger, Lucia

1998 *Die Entstehung des Butoh*, Iudicium, München.

Viala, Jean e Masson Sékiné, Nourrit

1988 *Butoh. Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo.

VIII. *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading the Legacy of ankoku butō in European Contemporary Aesthetics: The Works of Yvonne Pouget and Imre Thormann*

di Margherita De Giorgi

How do European *butōka* (*butō* dancers) develop and define their art today? What role does the masters' heritage play, in their research, and how do the artists negotiate with *butō*'s aesthetic tradition and a variety of native and embodied cultures? Which kinds of methodological and poetic resonances, between European and Japanese sources, are informing their creations? Moved by such questions, in a previous work I have dealt with the complexity of contemporary *butō* through the analysis of some European case studies.<sup>33</sup> In this paper, however, I wish to focus further on Yvonne Pouget and Imre Thormann, *butōka* and choreographers, as examples of the dissemination of technical repertoires and aesthetics that *butō* has experienced in the last decades, as well as the corporeal implications of its practice. These artists account for extremely rich systems of practice and knowledge, which are deeply intertwined with both their work and ethical postures. Such systems eventually shape their poetics as well and, moreover, their understanding of the European performing arts context. An exhaustive account of these topics and the analysis of their inherent causes and implications could not be achieved within the limits of this contribution. Nevertheless, this constraint offers the opportunity to focus on an outline of the sources and features of the two *butōka*'s work. Their aesthetics and choreographic processes will reveal a high level of exposure to further rethinking and investigations, too. Thus, in the final part of the paper, I will try to complete the discourse with some theoretical reflexions.

VIII.1 *Dancing body landscape: Yvonne Pouget encounters "ankoku butō"*

Having developed a *butō* training specifically moulded on her psychophysical traits, Yvonne Pouget represents a remarkable instance of ex-centric, syncretism. Born and raised in Munich, Germany, yet of both German and South Italian origins, Pouget has been performing since the second half of the 1990s. Her repertoire detaches itself from the (stereotypical) imagery of Japanese *butō* – that is, explicitly recalling Ōno Kazuo, Hijikata Tatsumi and many other prominent disciples. By contrast, Pouget uses (auto)biographical, folkloric and historical narrations, which she manages to

<sup>33</sup> This paper is a re-elaboration of some issues from a former publication. The artists' biographies and works have been almost entirely collected on the field, and by observing unedited recordings or participating in their practice. All the unreferenced passages and information in the text should be considered as referring to that essay. For direct quotes from Pouget and Thormann in English see De Giorgi (2012: 184-260).

transfigure on stage through dance scores, music and settings. Moreover, the combination of her roles as a *butōka* on the one hand, and as a choreographer for contemporary dancers, singers and musicians on the other, yields an interdisciplinary performing genre, evoking European traditions. By this perspective, Pouget defines her creations by the frame of *Tanztheater*.<sup>34</sup> In the next sections I will clarify the nature of the convergence between this genre and her work as a *butōka*.

First of all, Pouget's approach to *butō* cannot be understood without taking into account her psychophysical and personal history. Having said so, it is worth stressing that the (auto)biographical dimension in her pieces does not constitute the topic of a representation. Rather, it is deconstructed and re-composed during the creation process, so as to transcend personal perspective and *mimesis*. Pouget combines features of subjective dimension (memories, images, symbols and kinetic patterns) with a variety of heterogeneous languages and stimuli, including her performing partners' choreographic material, improvisation and suggestions. In other words, biographical narratives are turned into synesthetic compositional patterns, and they all affect the different ways in which Pouget's creations are directed and performed. They do so by carrying out a specific function, that is, triggering deeply embodied experiences which affect each performer's quality of presence and movement. This is how the artists eventually engage a strong empathetic bond with the audience.

Such a method is the consequence of directly experiencing *butō* and, most importantly, the result of a specific, rigorous practice induced and motivated by physical and emotional constraints. In fact, Pouget's training and dance notation – which she named *body-language of poetry* – is based on a workout that was first of all a strategic response to her distresses.<sup>35</sup> Yvonne Pouget's method is thus a dynamic, ever-changing apparatus involving psychophysical patterns and procedures; it is adopted and transformed in time in order to respond to her needs.

## VIII.2 Training and choreographing

Approaching *butō*'s historical features and practice played a main role in Pouget's choice of an

<sup>34</sup> For an overview of German and international dance theatre, see Climenhaga (2013) and Schmidt *et al.* (1997). Additionally, Centonze (2008) provides an accurate outline of the relationship between *butō* and the phenomenon of female possession dance in Southern Italy, known as "tarantismo", whose features appear in Pouget's performance *Identità. Pellegrinaggio all'Amore* (2009). I will recall this piece later in the text.

<sup>35</sup> As a young woman, Pouget used to suffer from spasms and panic attacks, which were later on diagnosed as Post-traumatic Stress Disorders (PTSD). In more recent years, she was injured while rehearsing on stage. Since then, her feet and spine have been frustrating her with chronic pains. She consequently underwent psychoanalysis, surgical interventions and osteopathy, which she recalls as painful and yet useful experience for her ensuing self-discovery. Further connections between psychoanalysis and the modern aesthetics of dance are outlined in Peggy Phelan's *Dance and the History of Hysteria* (1995).

independent artistic path. Being attracted to dance, yet lacking any specific training, in her twenties she began attending several performances, most notably Murobushi Kō's *EN*.<sup>36</sup> Later on, Pouget followed a few workshops with Murobushi himself, as well as with Carlotta Ikeda.<sup>37</sup> However, she soon turned to independent research. Hijikata Tatsumi became her methodological reference, although inevitably through the mediation of books and videos. Understanding the function of his *butō fu* (dance notation) as a synesthetic trigger of the enactment of movement – as opposed to a predetermination of it – helped Pouget enhance control over her vigorous somatic responsiveness and achieve balance. Moreover, the interpretation of *butō fu* allowed those factors to affect her as a dancer in a virtuous way – that is, to convey and re-articulate physiological patterns and emotions into choreography.

In time, this process became the methodological core of her *Tanztheater* production. Since the early 2000s Pouget has been collaborating with selected ballet and contemporary dancers, traditional and baroque singers, musicians, and a sculptor. As a consequence, her own method has been adapting to her partners' techniques and personal attitudes, often involving the visualisation of evocative images. In fact, Pouget maintains a constant dialogue with each and every one of them, composing dedicated synesthetic scores based on her *body-language of poetry*. Her partners' performances are therefore directed through a sort of qualitative metamorphosis, since the execution of Pouget's scores interferes with formerly envisaged actions or improvisation on stage.

### VIII.3 *Finding the way(s) home*

Although this transdisciplinary configuration seems to facilitate the identification of Pouget's work as *Tanztheater*, this cannot be regarded as its only and ultimate definition. Pouget's aesthetic frame is primarily explained by the ethical posture she derived directly from her own interpretation of *butō*, which Hijikata's research helped defining. The convergence of these two genres is motivated by a deep understanding of her European cultural background, which she considers as an embodied landscape comparable to Hijikata's interpretation of his own native

<sup>36</sup> In those years, *En* was performed in several German cities during Murobushi Kō's *tournées*: Frankfurt (1989) Dusseldorf (1990) and Munich (1991). Murobushi Kō was one of the most renowned *butōka* worldwide. A former student of Hijikata's, he was a relevant choreographer in the Japanese scene and one of the first *butōka* performing in Europe since the early 1980s. For an overview of his work, see Centonze (2009); for a complete profile, see Murobushi's official website: [www.ko-murobushi.com](http://www.ko-murobushi.com).

<sup>37</sup> Ikeda Carlotta (1941-2014) was one of the leading female figures of Japanese *butō*. A former member of the Daraikudakan company like Murobushi, she began a long-term collaboration with him after founding the female ensemble Ariadone. Since 1981 she has been performing throughout Europe and subsequently working in Bordeaux, France, until her recent death. For a more detailed account of her work, see Aslan and Picon-Vallin (2002).

land, Tōhoku. Such recognition affects her poetic use of memories and heritage and, secondly, the theatrical frame. It allows expressing dance as an inner movement *through* diverse genres and languages, creating non-realistic forms of narration, as well as introducing texts into an allegoric dramaturgy.

Pouget's interdisciplinarity aims at addressing "all human kind" through art, yet in most part of her productions, narratives remain dramaturgically obscure. In fact, the linguistic and semiotic layers seem to function precisely as instruments to stimulate an emotional response in the audience. They essentially diverge from (self-referential) representations, operating as a space for resonance through perceptive, kinaesthetic transmission. During the performance, viewers are lead to confront themselves with their own memories and emotions; the dancing-and-acting body behaves as a poetical medium and empathic interface, allowing this subtle experience to endure. Such a dispositive intends to enable both artists and audience to connect through a cathartic experience,<sup>38</sup> while evoking so-called marginal or unspoken events of our common history and their protagonists. All these features eventually confirm Pouget's affinity to modern European dance aesthetics, yet she would rather suspend such cultural categorisations, which she considers limiting for the reception of her work.

As a matter of fact, Pouget understands *butō* as a modern aesthetic form, not influenced exclusively by the Expressionist experience but by the whole, flourishing European avant-garde milieu of the early 20<sup>th</sup> century. More precisely, Pouget believes that the European culture emerged demolished from the world conflicts and that its identity was torn apart for several decades. In contrast, a vitality similar to that which had vanished in Europe animated post-war Japan, offering the possibility for a different yet equal cultural environment to be developed. Here *ankoku butō* would find its origin or, in some way, be born again as a manifestation of persisting values and desires.<sup>39</sup> Significantly, this perspective accounts for a globalised cultural definition, yet with regards to a *qualitative*, situated enactment of human commitment through artistic expression, which she experienced at first hand through her practice. In other words, what seems to be important in the intermingling of influences between Europe and Japan – her artistic and cultural heritage – is the manifestation of highly empathic forms of art, which developed and roused the enactment of pre-existing techniques. Thus Pouget resents the limiting definition of

<sup>38</sup> This is also why Pouget ascribes her ethical and political mission to Aristotle's Poetics as well.

<sup>39</sup> Pouget's opinion may be triggering criticism in terms of academic methodology, but this is not the scope of the present study. On the other hand, it is worth noting that the relevance of this interpretation lies within the perspective of Pouget's art as embodied narration. Here, the re-configuration of cultural identity is not separable from bodily practice and (choreographic) invention.

*butō* as a European or Japanese dance, and emphasises instead the simultaneous presence of similar intentions in a number of artists throughout time and space. Moreover, in the same perspective, Pouget reveals a direct influence from Ōno Kazuo's conception of dance as a holistic expression of life.

In more recent years, in fact, Ōno's spiritual and aesthetic influence has become stronger. Yet, rather than seeking an universal language, Pouget places her dance (and her creations) in an in-between territory; here, universalist principles interact with the awareness of the situated phenomenon of the dancing body, and its embodied "geopolitics". As a consequence, an apparently essentialist posture is evaded, or at least weakened by a kind of ecological viewpoint.<sup>40</sup> In other words, the somatic dimension of Pouget's choreographic inquiry seems to aim at resisting the modernist tendency to melancholic solipsism (Lepecki 2006).

#### VIII.4 *(Im)possible maps: three performances reshaping identity*

During the second half of the 2000s, Yvonne Pouget created three *Tanztheater* pieces that may be considered the core of her artistic expression. *Il viaggio. La smorfia della vita* (2006), *Hoch oben weites Blau* (*High above the wide blue*, 2008) and *Identità. Pellegrinaggio all'Amore* (2009)<sup>41</sup> are independent creations, yet they articulate Pouget's ethics and aesthetics so that they resound as parts of a comprehensive ensemble.



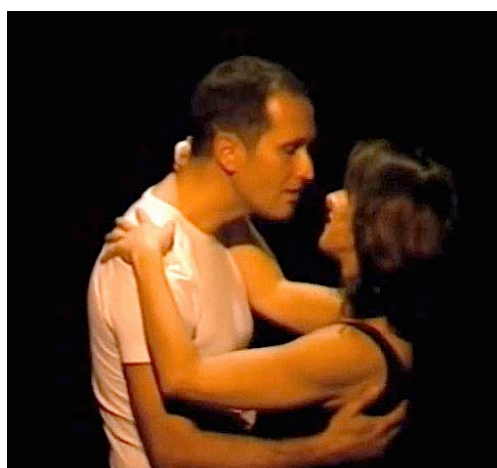
1 - Yvonne Pouget and Giacomo di Benedetto in *Il Viaggio. La smorfia della vita* (2006).

<sup>40</sup> In this text I will use this expression and the term "ecology" referring to Félix Guattari's ecologic philosophy known as *ecosophie*. See Guattari (2001).

<sup>41</sup> *Il viaggio. La smorfia della vita* was first performed at the *I-camp Neue Theater*, Munich on 15<sup>th</sup> November, 2006. *Hoch oben weites Blau* and *Identità. Pellegrinaggio all'amore* were premiered in the same theatre, respectively on 26<sup>th</sup> May, 2008 and October 29<sup>th</sup>, 2009.

In the first, Pouget uses folkloric features from Southern Italy, as well as her own memories and family traditions, to portray a colourful yet melancholic journey throughout human existence. *La Smorfia napoletana*<sup>42</sup> is used as a metaphorical narrative displaying the unpredictable combinations of encounters, loves and tragedies that fill a lifetime, and keep on resonating even beyond death. Pouget chose a similar setting for the ensuing productions, but barer and more emotional atmospheres replace the tragicomic mood of *Il Viaggio*.

*Hoch oben weites Blau* (*High on the top the wide blue*) is conceived as a remembrance for the victims of the World Wars. It unfolds in slow, intense tableaux, where contemporary and classical dance are infrequently employed and humans wander around silent, ghostly sculptures.



2, 3 - *Hoch oben weites Blau* (2008). On the left: Y. Pouget and Giacomo di Benedetto; on the right: Thierry Paré and Sophie Abrioux with Hélène Youssef's sculptures.

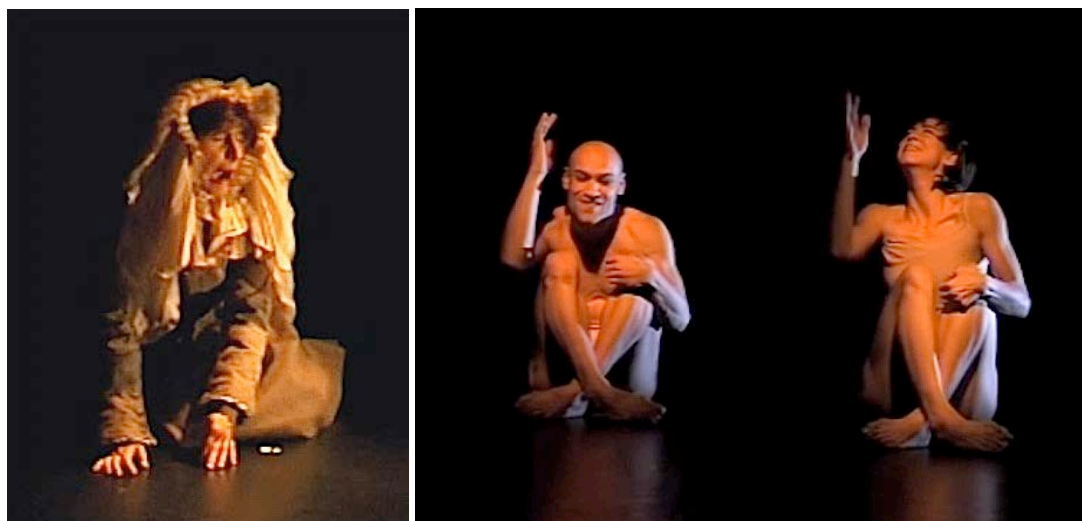
Pouget and her partners sit, stand, or exchange gestures and glances; they sing to each other, or all together facing the audience, as in the final sequence of the piece.

In *Identità*, a choreographic connotation of dance regains the central role. As in the previous case, Pouget re-enacts dramatic narrations from the past through her *butō*, dancing to Central European and South Italian voices and music. Her partners embody the allegorical structure of the piece, giving life to sensual figures, dancing foetuses, or peasants celebrating the liberation of a

<sup>42</sup> *La smorfia* consists of an ensemble of symbolic figures corresponding to numbers, traditionally used for the interpretation of dreams in the area of Naples.



possessed woman (*la tarantata*, performed by Pouget).



4, 5 - Identità. Pellegrinaggio all'Amore (2009). On the left: Y. Pouget dancing a solo; on the right, Damien Liger and Katharina Neuweg as the unborn souls.

In brief, Yvonne Pouget seems to conceive *Tanztheater* as an aesthetic frame to support her ethical engagement – to bring together different artistic registers and individual charisma, and to give voice to marginal (local or even personal) events of Continental history. Accordingly, she regards each performance as the enactment of her *butō* – an ecology of diversity, a self- and communitarian experience of care and rediscovery. In the next section, an outline of Imre Thormann's research will allow defining another form of engagement in the emancipation of European *butō*, and to draw some conclusions.



6 - Identità. Pellegrinaggio all'Amore (2009). From the left: D. Liger, Pino De Vittorio, K. Neuweg and Y. Pouget (*"la tarantata"*).  
Sculpture: H. Yousse.



VIII.5 *The structure of imagination: Imre Thormann's butō and somaesthetic research*<sup>43</sup>

A recapitulation of Imre Thormann's work<sup>44</sup> and poetics is somehow easier than Pouget's, since they follow a rather linear progression from his apprenticeship to the development of a personal research. In fact, Thormann displays a growing methodological concern for the necessities, both as dancer and as teacher,<sup>45</sup> to train through a structured system and to mould an effective corporeal paradigm for his *butō*. His former learning experience in the Alexander technique<sup>46</sup> may have influenced this posture. In spite of Thormann's later dismissal of this technique on the basis of its "methodological rigidity", Alexander's somatic practice contributed to the development of a strong, personal poetics that seems to still drive his work. Thus the adoption and embodiment of both his masters' *butō* and of the Japanese bodywork *Noguchi Taisō* (Noguchi technique)<sup>47</sup> have been consciously mediated by a culturally determined system of values. Thormann considers this choice as preventing the *butōka* from being carried away by spiritualist or exotic fascinations.

Born and raised in Bern, Imre Thormann approached both the artistic milieu and the world of martial arts from a young age. Similarly to Pouget's, his initiation to *butō* took place during a workshop with Murobushi Kō. By the end of the 1980s, he eventually began practising and collaborating with Furukawa Anzu<sup>48</sup> between Europe and Japan. Shortly after moving to Tokyo, where he resided for thirteen years, Thormann experienced severe knee injuries related to the intensive rehearsals with Furukawa. Forced to leave the company, he then began attending Ōno

<sup>43</sup> This expression is an explicit reference to Richard Schusterman's notion of somaesthetics, which he describes as «the critical meliorative study of one's experience and use of one's body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesis) and creative self-fashioning» (Schusterman 2008: 19). Although inevitably diverging from each other in terms of application and re-articulation in the context of (somatic and philosophical) research, Schusterman and Thormann show a similar ethical and scientific ground, namely relying on a long-term experience with the Alexander technique.

<sup>44</sup> A complete outline of Imre Thormann's works can be found in the official website, [www.bodytaster.com](http://www.bodytaster.com).

<sup>45</sup> Thormann taught in Tokyo for several years; he is currently working in Berlin and France, while also giving intensive workshops throughout Europe.

<sup>46</sup> Alexander technique is a somatic practice founded by Matthias F. Alexander. This method «focuses on an investigation of the unconscious habits of movement in order to reorganize coordination. Head-neck coordination is fundamental, and good placement is called 'primary control'. [It] is mostly practiced in private sessions» (Ginot 2010: 27). The term *somatic practices* refers here to a number of disciplines and methods developed within Euro-American cultures throughout the 20<sup>th</sup> century. These practices aim at the self-enhancement of bodily consciousness, and thus a holistic form of wellness, via a number of exercises involving movement and touch. They are often influenced by Indian and Asian body techniques (such as yoga and martial arts) as well as by contemporary dance. For an historical and critical profile see Eddy (2009) and Ginot (2010); for an overview of the founders' writings and practice, see Johnson (1995).

<sup>47</sup> An outline of the features of Noguchi Michizō's technique can be found in Fraleigh and Nakamura (2006: 123-124) and in De Giorgi (2012: 114-121). In the next section I will briefly resume its main characteristics.

<sup>48</sup> Furukawa Anzu first worked with Hijikata and with Daraikudakan. After founding her own company DANCE LOVE MACHINE, in 1986 she performed in Germany, where she would eventually spend her life. She died in Berlin in 2001. For further details see Fraleigh (2010: 112-115).

Kazuo's classes in Yokohama, where he was addressed to Noguchi Michizō's practice for physical recovery. During this transitional period, he underwent two enlightening experiences. On the one hand, despite an admiration for Ōno as an artist, his approach as a teacher made Thormann feel neglected and frustrated during the apprenticeship. On the other hand, not only *Noguchi Taisō* proved to be an effective tool for physical healing, but it also provided the technical background Thormann needed to devise his own training. It supplied his research with a system of smooth exercises to mobilise the whole body, combined with the required physiological references to visualise bodily structures and functions as seen from within. Thormann consequently left Ōno's studio and made *Noguchi Taisō* his main training method, as well as the definitive source for his own bodily and aesthetic self-discovery.

#### VIII.6 *Poetics of the form or nature revisited*

Although a full examination of the somatic dimension of Thormann's work goes beyond the scope of this paper, the bio-aesthetics permeating it is worthy of attention. Thormann conceives the body as a fluid, transforming structure in material continuity with the environment, and movement as the expression of such a bond within the immanence of existence.<sup>49</sup> The use of bio-scientific and physiological imagery appears to be functional both to the dance and to transmission. As a poetic feature, bio-aesthetics confirms Thormann's orientation towards a Euro-American cultural background or, more precisely, his acceptance of certain system of beliefs, ideologies and values coming from such a milieu. Moreover, Thormann's linguistic choices prove strategic in enabling both the embodiment of his cultural placement through practice, and the promotion of his interpretation of *butō* as an avant-garde art originating in the Continent.<sup>50</sup>

Additionally, Thormann incorporates scientific principles and imagery into his training as complements to the exercises. As in the most common somatic practices, the visualisation of body parts and their functions, or even the use of inorganic entities as metaphors, enhances the *butōka's* self-awareness. More precisely, this kind of visualization in dancing improves the sensible

<sup>49</sup> This aspect also recalls Alexander's constant reference to nature as universal principle expressing through anatomical structures. While the practitioner's normative essentialism has been recently questioned by a radical epistemology of Somatic Studies, it is worth noting that in Thormann's workshops, bio-scientific imagery and explanations retain several advantages, which will be briefly explained in this section. For the relationship between physical and somatic education, dance and naturalization processes in the modern and contemporary eras, see De Giorgi (2015), Foster (2010), Ginot (2009), Eddy (2002), Schwartz (1992), Vigarello (2004, 2006). Gender Studies have also been playing an important role in unveiling the cultural and political biases of scientific practice and biopower. See Preciado (2013), Stengers (2003) and Haraway (1988, 1991).

<sup>50</sup> When interviewed, Thormann explicitly refers to the German *Neue Tanz*, as well as to Jean Genet and Antonin Artaud as the main European influences of Hijikata's and Ōno's researches.

awareness of one's interaction with the emotional and structural implications of motion. Again, the reference to scientific and anatomical language is a component of Noguchi Michizō's poetics and pedagogy as well.<sup>51</sup> Thormann sees this method as a clear and rigorous response to the lack of coherence characteristic of *butō*'s methodological tradition, and to the consequent technical disempowerment he perceives in a growing number of *butō* dancers.

Thormann's system proves effective in the context of workshops and is in line with Hijikata's concern for choreographic exactness. Yet, the former argues that the merely aesthetic organization of *butō fu* caused a crystallization of the dance. His effort lies instead in keeping his own method as flexible as possible with regards to situated contexts and his students' qualities. Thormann, then, seems to share Yvonne Pouget's ambivalent tendency to universalistic attitudes (typical of Eurocentric postures) and to an ecological approach to art. His attitude, however, is more pragmatic, whereas Pouget's reveals a spiritual commitment.

#### VIII.7 *Parallel entities and eternal returns: Imre Thormann's performances*

In continuity with his leading masters, Thormann's dance and presence on stage reveal a tension between the de-construction and re-construction of form. He remarks that, while training and during the performances, keeping a smooth, peripheral awareness on one's physical structure and behaviour frees "the unexpected" to come out of the dance. The dance inhabiting one's body emerges, so to speak, allowing the dancer to follow after. The performer physically "opens himself" to the movement experience – imaginative, emotional *and* kinetic – by inhibiting non-conscious reflexes and undoing contractions (in accordance with the principles of Alexander technique). All these procedures intend to prevent the *butōka*'s individual self-identification and self-repetition in the dance, and most importantly to give space to the interference of multiple (id)entities during the creation process. In the economy of gesture, such psychophysical posture discloses a large variety of kinetic qualities; moreover it facilitates the creation a strong emphatic and kinaesthetic bond between himself and the audience. Eventually, Thormann's *butō* reveals itself as an experiential method, aiming at the comprehension of the transcendent source of movement.

<sup>51</sup> Recalling his Noguchi's classes, Thormann explains that a great amount of time was usually devoted to scientific speculation and even to geology. The master was deeply interested in mineral stones and fossils, and occasionally he would invite his disciples to observe them on the microscope in his own apartment.



7, 8 - Imre Thormann in *Voyager. Hommage to my grandmother* (2005).

Photos: Diego López Calvin.

A similar attitude is reflected in Thormann's aesthetics. In time, as a choreographer, he developed a more and more essential conception of stage settings and a controlled use of live music or soundscape, which are absent in his own rehearsals. Such choices enable him to concentrate on the inherent dynamics of movement, avoiding what he considers as an "easy self-expression", or a symbolic mimicry driven by music. The bare scene and body become part of the same field of intensities and resonances, that is, dance.

In *Voyager. Hommage to my grandmother* (2005) and *Parallel Fall* (2009),<sup>52</sup> ordinary life experiences and personal memories are caught up (and danced) in fluid continuity with virtual, coexisting dimensions of time-space. Both pieces make use of cyclic structures, evoking a seemingly endless, a-temporal dimension. In the former, the space shuttle *Voyager* functions as a metaphor of Thormann's grandmother and her journey after death. Yet, the old woman's delicate features are transformed, and Thormann eventually seems to quote – or re-enact – Hijikata's dance with a golden phallus in *Nikutai no hanran* (*The Revolt of the Flesh*, 1968). In *Parallel Fall*, recalling the theme of parallel universes, the *butōka* dances in a narrow spot of white light, surrounded by the same darkness from which he emerged and to which he returns at the end of

<sup>52</sup> *Voyager. Hommage to my Grandmother* was first performed on 30th August, 2005, while *Parallel Fall* premiered on 10<sup>th</sup> August, 2007. Both premières took place in Bern.

the performance. While dancing, Thormann splits his persona into multiple entities, yet avoiding psychological determination of the gestures.



9 - I. Thormann in *Parallel Fall* (2009). Photo: Anna Katharina Frins.

More precisely, if any human trace appears in Thormann's dance, it remains enigmatic and "objective" enough not to give in to identification. In fact, he conceives *butō* as the physical expression of the cosmic movement of matter, beyond any narcissistic mirroring and self-gratification of human nature. Nevertheless, as an artist, he invites the audience to witness intimate narrations and (science) fictions via a moving, body-to-body connection. Yet only after training one's will to withdraw from direct intervention on the dance, the living body may become an "empathic matter" and art reach a deep level of communication.

Although far apart from Pouget's spiritual sacrifice, Thormann insists on the necessity of using non self-referential expression in the creation process, too. The grounds of this practice consist of the methodical undoing of controlling reflexes embedded in one's dominant personality (the ego) and sensorimotor schemes; subsequently, it entails a choreographic orchestration of multiple embodied selves arousing through the movement. Hence, by this viewpoint, both artists seem to regard the importance to reject and resist the implicit separation of body and mind, underlying the Cartesian-Freudian model of the self. They consequently understand *butō* as an art and discipline. It provides them the ethics and basic methods to practice a form of resistance – to normative models of the body, of identity and even linear, progressive time informing the so-called Western culture.



10 - I. Thormann in Parallel Fall. Photo: Anna Katharina Frins.

#### VIII.8 Conclusions. On dance and its hidden agencies

Such considerations may help drawing some form of conclusion, just when intriguing issues of dance aesthetics and ideology of the body seem to disclose. The aim of this paper has been to provide significant examples of contemporary *butō* practice and research. Rather than rigidly categorizing them as belonging to this genre, or reducing their features to a presumed hybridization thereof, I chose to deploy the complex relationship they maintain with personal cultural heritages and artistic traditions. Yvonne Pouget shows a strong inheritance with Hijikata's radical research on movement and embodied memories, whereas embracing Ōno Kazuo's spiritual rapture. Yet, it is not her concern to recall the masters' aesthetical choices. Rather, in each performance, she aims to re-enact a strong empathic bond with her own cultural roots and community, dancing with and for the audience. On the other hand, Imre Thormann conceives his work in continuity with Hijikata's radical positions on choreographing, and his distrust of emotionally-driven improvisation, while regarding Ōno's unconditional openness to life. Combining *Noguchi Taisō*, Alexander Technique and their bio-scientific backdrop the *butōka* eventually developed a training responding to his intentions and needs.

To this day, while academic treatments show a persisting, fertile involvement with the development of early *butō* and its protagonists (Baird, 2012), Pouget and Thormann seem to be looking for an aesthetic emancipation from the Japanese masters, without rejecting their legacy. The organisation of the somatic experience through a flexible, yet rigorous methodology seems to



play an essential role in delineating both the aesthetic frames and practical outcomes of such effort. A complex, but not arbitrary analysis still to be accomplished on these grounds could imply the account of the instances of resistance to dominant (dance and body) cultures coexisting, in contemporary *butō*, with essentialist systems of beliefs. Such factors enhance *butō*'s ambivalent, significantly open relationship with European culture, endeavouring cultural empowerment and ecologic practices, while at the same time re-enacting colonialist attitudes. As Isabelle Ginot (2010) notes on the somatic discourses and André Lepecki (2006) remarks about performance, exotism, melancholy, the paradigms of nature and science are enduring tendencies of the modern Euro-American culture, through which it can dissimulate its own partial, cultural origin and dominance. Thus the marginalized, revolting bodies of the *butōka* move on a treacherous field, constantly struggling to work coherently with their ethics:

«history's inscription onto marginalized bodies as the marking of 'the violence of the force that made them' (Gordon 1997: 22) generates counteractions of resistance. [...] those acts of resistance constitute precisely the spectral's force across time – performances as well as 'stories concerning exclusions and invisibilities' where the ghost emerges as a 'crucible for political mediation and historical memory' (1997: 17,18)» (Lepecki 2006: 107).

The starting point for an ensuing research may be Pouget's and Thormann's tension between marginality and inherent essentialism, and it may be inspired by Lepecki's thoughts, extending far beyond the sole *butō* community.

## VII.8 Bibliography

AA. VV.

2000 «The Drama Review», No. I, Vol. 44, Spring.

Alexander, F. Matthias

1946 [1910] *Man's Supreme Inheritance: Conscious Control and Guidance in relation to Human Evolution in Civilization*, Methuen & Co, London.

Aslan, Odette and Picon-Vallin, Beatrice, ed.

2002 *Butô(s)*, CNRS Editions, Paris.

- Baird, Bruce  
2012 *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a pool of gray grits*, Palgrave Macmillian, Basingstoke.
- Barber, Stephen  
2010 *Hijikata: Revolt of the Body* (2005), Solar Books, Washington.
- Centonze, Katja  
2002 *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi Giapponesi (Venezia, 4 – 6 ottobre 2001)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, pp. 151-165.  
2003 *Aspects of subjective, ethnic and universal memory in ankoku butō*, in *Asiatica Venetiana*, No. 8-9, pp. 21-36.  
2005 *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone (Firenze, 22 – 24 Settembre 2004)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, pp. 83-99.  
2008 *Finis Terrae: butō e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in *Atti del XXX Convegno Aistugia (Lecce, 21 – 23 settembre 2006)* ed. by Migliore, Maria Chiara, Congedo Editore, Galatina, pp. 121-137.  
2009 *Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" in Murobushi Kō*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, pp. 163-186.  
2010 *Bodies shifting from Hijikata's nikutai to contemporary shintai: new generation facing corporeality*, in *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, ed. by Centonze, K., Atti del Convegno Internazionale (14-15 Settembre 2009, Università Ca' Foscari – Venezia), Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.  
2012 *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō* in *Enacting Culture: Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, B. Geilhorn et al., pp. 218-237.
- Climenhaga, Royd, ed.  
2013 *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, Routledge, Abingdon-New York.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques and Vigarello Georges, ed.  
2006 *Histoire du corps*, Vol. III, *Les mutations du regard: le XXe siècle*, Seuil, Paris.
- De Giorgi, Margherita  
2012 «*To be renewed again*». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, in *Arti della performance: orizzonti e culture*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo e ALMADL – Area Sistemi Dipartimentali e Documentali, Bologna.  
2015 *Shaping the Living Body: Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna's Writings*, in «Brazilian Journal of Presence Studies», n. 5, vol. 1, January 2015, pp. 54-84. Available on the Journal's website:  
<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/index>.



D'Orazi, Maria Pia

2001 *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo;

2008 *Il Corpo Eretico*, Casadei Libri Editore, Padova.

Eddy, Martha

2009 *A Brief History of somatic practices and dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*, in "Journal of Dance and Somatic Practices", Vol. I, N. 1, Spring/Summer, pp. 5-27.

Fraleigh, Sondra Horton

1999 *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

2010 *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, Champaign.

Fraleigh, Sondra Horton e Nakamura, Tamah

2006 *Hijikata Tatsumi and Ōno Kazuo*.

Ginot, Isabelle

2010 *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics*, in «Dance Research Journal», Vol. XXXII, n. 2, Summer, pp. 12-29.

Guattari, Félix

2001 *The Three Ecologies* (trad. Pindar, Ian and Sutton, Paul), Athlone Press, London (trad. it. *Le tre ecologie: Il destino dell'umanità*, Sonda, Casale Monferrato, 1991).

Haraway, Donna

1988 *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», Vol. XIV, No. 3, Autumn, pp. 575-599;

1991 *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York.

Johnson, Don H.

1995 *Bone, Breath, & Gesture: Practices of Embodiment*, North Atlantic Books, Berkeley.

Klein, Susan Blakeley

1988 *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, East Asia Program, Cornell University, Ithaca.

Kuniyoshi, Kazuko

2003 *Le kabuki du Tôhoku et l'empereur*, in *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX siècle*, ed. by Ginot Isabelle and Roquet, Christine, CND Editions, Pantin, pp.275-284.

Lepecki, André

2006 *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York-Abingdon.

Ottaviani, Gioia

2002 *Corpo recessivo e "in-incorporazione": la proposta della danza butoh*, in «IL CORPO», Vol. IV, n. 10-11, January, pp. 97-111.

Phelan, Peggy

1995 *Dance and the History of Hysteria*, in Foster Susan Leigh, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London and New York, pp. 92-107.

Preciado, Beatriz

2013 *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Eng. Transl. Bruce Benderson, The Feminist Press, New York (first ed. 2008, *Testo Junkie: Sexe, drogue et biopolitique*, French transl. B. Preciado, Grasset, Paris).

Pouget, Yvonne

2012 *Licht und Abyss*, Web-Site-Verlag (on-line edition): [www.yvonnepouget.com/index.php?id=6](http://www.yvonnepouget.com/index.php?id=6)

Schwatz, Hillel

1992 *Torque: The New Kinaesthetic of the 20th Century*, in *Incorporations, Zone, Vol. VI. Cambridge and New York* ed. by Jonathan Crary and Sanford Kwinter – Zone/MIT Press, Cambridge, MA, pp. 70-127.

Schmidt, Jochen, Fisher, Eva-Elisabeth and Regitz Hartmut

1997 *Le théâtre dansé de notre temps: trente ans de l'histoire de la danse allemande: le livre accompagnant l'exposition*, Kallmeyersche, Hanovre.

Schustermann, Richard

2011 [2008] *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Stengers, Isabelle

2003 *Cosmopolitiques*, Vol. I., La Découverte, Paris.

Tadashi, Uchino

2009 *Perturbations, échecs: deux moments "nationalistes" dans la culture de la danse au Japon*, in *Danses et Identités. De Bombay à Tokyo*, ed. by Rousier, Claire, CND Editions, Pantin.

Tafari, Clemente, Beronio, David, ed.

2012 *Teatro Akropolis: Testimonianze Ricerca Azioni*, Vol. III, Le Mani Editore, Genova.

Vigarello, Georges

2004 [2001] *Le corps redressé*, Armand Colin, Paris.

## Iconography

Figure 1: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

<http://www.youtube.com/watch?v=hzRZk-Fg7pA>

Figure 2: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

<http://www.youtube.com/watch?v=PxkEN1jPH50>

Figure 3: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

<http://www.youtube.com/watch?v=il3CG2gUzp8>

Figure 4: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

<http://www.youtube.com/watch?v=kSpmg6aqJII>

Figure 5: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

[https://www.youtube.com/watch?v=7c9I\\_ATYTcQ](https://www.youtube.com/watch?v=7c9I_ATYTcQ)

Figure 6: capture from video available on Youtube (Accessed 20<sup>th</sup> September 2015):

<http://www.youtube.com/watch?v=NEXFUBl0qM4>

## Websites

Carlotta Ikeda's company official website: <http://ariadone.fr>

Imre Thormann's official website: [www.bodytaster.com](http://www.bodytaster.com)

Murobushi Kō's official website: [www.ko-murobushi.com](http://www.ko-murobushi.com)

Yvonne Pouget's official website: [www.yvonnepouget.com](http://www.yvonnepouget.com)

Noguchi Taisō and Noguchi Michizō's official website (Japanese): [www.noguchi-taisou.jp](http://www.noguchi-taisou.jp)

## IX. *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*

di Katja Centonze

### IX.1 *L'Avanguardia storica*

Fin dagli inizi del Ventesimo Secolo l'innovarsi della danza giapponese è intimamente intrecciato alle espressioni corporee prodotte in Germania. Uno dei primi artisti giapponesi a divulgare la musica espressionista nel suo paese contessendo danza e teatro è il compositore Yamada Kōsaku (1886-1965), il quale approfondisce la sua ricerca in Germania dal 1910 al 1913, integrando nella sua formazione l'euritmia di Émile Jaques-Dalcroze, pedagogia musicale basata sul movimento, che studia prima a Dresden, poi a Hellerau.<sup>53</sup>

Obliterando processi di sequenzialità e contrapposizione storica, il Giappone importa e adotta la danza classica e moderna europea in maniera sincronica. La *danse d'école* viene ufficialmente introdotta nel 1912 quando il Teikoku gekijō (Teatro Imperiale) ne affida l'insegnamento al maestro Giovanni Vittorio Rosi, allievo di Enrico Cecchetti.<sup>54</sup> Tra i suoi allievi troviamo Ishii Baku (1886-1962).<sup>55</sup> Nonostante Ishii rispettasse il maestro italiano per aver iniziato i danzatori giapponesi alla danza classica (Ishii 1951: 16), non tollerava il suo atteggiamento di discriminazione manifestato nei loro confronti, «come quello che un'uomo civilizzato riserva per dei selvaggi» (Ishii 1951: 26). A causa degli screzi con Rosi abbandona presto la scuola per dedicarsi a sperimentazioni moderne, e entra in collaborazione con Yamada Kōsaku e Osanai Kaoru (1881-1928), con i quali fonda la compagnia di rinnovamento teatrale Shingekijō, firmando nel 1916 le prime coreografie per la cosiddetta danza creativa (*sōsaku buyō*). Dal '23 al '25 si reca prima in Europa e poi negli Stati Uniti. Nel '23 viaggia per le città tedesche, come Berlino, Leipzig, Monaco, Dresden presentando i propri recital. La critica berlinese commenta che la sua arte non si possa sicuramente definire danza tradizionale giapponese, ma neanche danza europea (Ishii 1951: 91). A Monaco Ishii assiste per la prima volta ai recital di Mary Wigman tra cui *Totentanz*, *Dreieck*, *Kreis* e *Chaos*, che poi rivede a Berlino. Comunque il danzatore giapponese non intraprende uno studio

<sup>53</sup> Oggi il rappresentante più importante dell'euritmia steineriana, invece, è il danzatore *butō* Kasai Akira, il quale ha studiato durante il suo soggiorno in Germania dal '79 al '85 presso l'Eurythmeum di Stuttgart. Kasai nutre la sua originale coreutica con diversi elementi performativi e la sua scuola Tenshikan a Kokubunji (Tokyo), coordinata da Kasai Hisako, è un punto di riferimento per molti danzatori contemporanei.

<sup>54</sup> Il Teikoku gekijō, situato di fronte al Palazzo Imperiale, era stato inaugurato nel marzo 1911 come primo teatro dall'architettura in stile europeo destinato ad ospitare anche rappresentazioni di teatro occidentale (Teikoku gekijō 1981: 3).

<sup>55</sup> Ishii fa notare che con l'arrivo di Rosi hanno dovuto indossare per la prima volta le mezze punte, calzature fino allora mai viste, la cui riproduzione creava non pochi problemi al calzolaio ufficiale del teatro, Kamida (Ishii Baku 1951: 16).

diretto con lei, nonostante lo avesse invitato a recarsi presso la sua scuola. Egli sostiene con un certo disappunto che l'invito fosse sotteso d'arroganza. Anche se riconosceva i pregi dell'arte della Wigman, sottolinea che questa non abbraccia tutta la danza, e che lui da asiatico aveva acquistato ormai una «netta coscienza indirizzata verso la propria via coreutica da percorrere» (Ishii 1951: 93).

Senza imitare le espressioni occidentali, Ishii ha proposto il *buyōshi* (poesia di danza), vale a dire la danza posta come poesia espressa attraverso il movimento del corpo, il cui fulcro era l'espressione dell'io, di emozioni e sentimenti attraverso gesti pertinenti ed espressioni facciali, una sfera di improvvisazione che nella danza tradizionale giapponese non è contemplata. Sotto il nome di Bac Ishii, compare insieme a Ishii Konami come unico esempio di danza moderna non europea con estratti da *Kamome* (Il gabbiano) e *Torawaretaru hito* (Il prigioniero) nel *Kulturfilm* diretto da Wilhelm Prager e Nikolas Kaufmann *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925), che fornisce immagini icastiche della *Körperkultur*, della callistenica e esempi importanti delle tendenze coreutiche di quell'epoca, come quello di Rudolf von Laban (*Das lebende Idol*), della Mary Wigman Schule (*Der Exodus*) e di Niddy Impekoven (*Die dekadente Puppe*, *Das Leben der Blume*, *Münchener Teewärmer*).<sup>56</sup>



1 (a sx) Ishii Baku, *Torawaretaru hito*, 1923 (Cortesia Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University); 2 (a dx) Ishii Baku e Ishii Konami (Cortesia Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University)

<sup>56</sup> Il film illustra in prospettiva storica le diverse culture legate alla cura del corpo, le varie attività sportive nel mondo, la ginnastica ritmica, il libero movimento del corpo in nudità, le virtù fisiche e mentali focalizzando il corretto mantenimento di un corpo in salute e la bellezza statuaria (Kracauer 1925). Per il nesso tra *Körperkultur* e l'*Ausdruckstanz* vedi Casini Ropa 1990.

Diretto allievo della Wigman, invece, è Eguchi Takaya, il quale insieme a sua moglie Miya Misako frequenta la sua scuola a Dresden tra il '31 e il '33. Il ruolo di Eguchi nella diffusione della danza moderna in Giappone è imprescindibile.

La fusione delle avanguardie europee in Giappone, le discrepanze tra le formule occidentali e le loro ricreazioni<sup>57</sup> si specchiano nel pensiero e nelle opere di Murayama Tomoyoshi (1901-1977), in cui confluiscono anarchismo, marxismo, futurismo, espressionismo, dadaismo e *l'ishikiteki kōseishugi* (costruttivismo cosciente). Durante il suo soggiorno in Germania tra il '22 e '23 assiste alla danza di Niddy Impekoven, da cui viene ispirato profondamente, di Gertrude Falke, e nell'ottobre del '22 vede danzare a Dresden la Wigman, la quale esercita particolarmente un influsso sulla sua concezione coreutica centrata attorno al corpo come mezzo espressivo. Il suo approccio rivoluzionario al corpo performativo nella danza e nel teatro, iscritto nella provocazione e nell'erotismo, all'arte e alla letteratura manifesta dei tratti unici (Weisenfeld 2002: 233-239). L'estetica iconoclasta e la politica radicale di Murayama e del suo gruppo MAVO risponde alla realtà storico-culturale del proprio paese e si pone in netta opposizione ai circoli artistici istituzionalizzati (*gadan*) e alla politica nazionalistica del *kokutai* (sistema nazionale), che poneva al centro del "corpo di Stato" la figura dell'imperatore.<sup>58</sup>

Il primo incontro diretto che il pubblico giapponese ha con l'*Ausdruckstanz* tedesco avviene nel 1934, quando dal 26 aprile al 14 maggio il Teikoku gekijō ospita Harald Kreutzberg e Ruth Page con recital tra cui *Mitsu no kyōtai* (Tre comportamenti folli) e *Teiō no odori* (La danza dell'imperatore). L'evento lascia un'impronta indelebile e la rivista *Ongaku sekai* (Mondo musicale) dedica la copertina al danzatore tedesco.<sup>59</sup> Tra le fila del pubblico era seduto Ōno Kazuo, il quale rimane profondamente colpito dalla vigorosa corporalità di Kreutzberg. L'anno precedente il danzatore *butō* aveva visitato lo studio di Ishii Baku a Jiyūgaoka prima di diventare insegnante di educazione fisica (*taiiku*),<sup>60</sup> ed entra nella scuola di Eguchi Takaya e Miya Misako nel '36.

## IX.2 Dalla corporalità espressionista alla corporalità *butō*

Secondo Tsurumi Shunsuke, il coinvolgimento del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale deve

<sup>57</sup> Sulla ricezione e riadattamento delle avanguardie storiche in Giappone a partire dal futurismo vedi Centonze 2010°.

<sup>58</sup> Sul *kokutai*, «uno dei fondamenti ideologici del regime autoritario e fascista del Giappone», vedi Gatti 1997: 34-37.

<sup>59</sup> *Ongaku sekai*, vol. 6, n. 4, 1934.

<sup>60</sup> Riguardo la prima visita di Ōno Kazuo allo studio di Ishii Baku vedi Ōno 1986. Con *taiiku* si intende un sistema d'educazione fisica dai connotati peculiari, insegnato dalle scuole elementari alle scuole superiori, che ingloba discipline sportive e arti marziali con il fine di creare condizioni ottimali dello spirito e del corpo presi nella loro unità.

essere considerato a partire dal 1931, con le incursioni giapponesi in Manchuria e l'istituirsi dello stato fantoccio nella Cina nord-orientale, fino al 14 agosto 1945, quando l'imperatore Hirohito accetta la Dichiarazione di Potsdam (Tsurumi 1986: 2, 104). Con l'inizio nel 1937 della Seconda Guerra Sino-Giapponese vengono corroborate nel sistema di educazione scolastica nipponica le discipline fisiche all'insegna della fortificazione del corpo e dello spirito come l'*undōkai* (festa sportiva), l'*ensoku* (escursione), la maratona, il nuoto, l'alpinismo, lo sci, il *budō* (arti marziali giapponesi), etc.

Diverse fonti indicano come la parata a Akita di un gruppo della Hitler Jugend nel '38 abbia inciso sulla coscienza corporeale di Hijikata Tatsumi (Motofuji 1990: 26).<sup>61</sup> Il corteo di corpi controllati, che metteva in mostra la tipica corporalità teutonica, la marcia vigorosa e rigida di questi giovani dalla statura elevata, dalle spalle larghe, deve aver esercitato sul giovane Hijikata una forte fascinazione estetica (Inata 2008: 14). Forse possiamo ritrovare qui la fonte d'ispirazione per la peculiare tendenza verso una fisicità, che fin dalle prime sperimentazioni del *butō* di Hijikata sottolinea la rigidità del corpo performativo, figure coreografiche vicine all'impietramento che contrastano nettamente la flessibilità, armonia e fluidità del movimento (Centonze 2013a, 2014a).<sup>62</sup>

Anche secondo Ōno Yoshito si può ipotizzare che questa esperienza e visione abbia ispirato Hijikata a insistere sull'irrigidimento del corpo fin da *Kinjiki* (Colori proibiti) del maggio 1959.

**«Katja Centonze:** Sarà rimasto stupito lei stesso della performance *Kinjiki*. Non sapeva cosa stesse per accadere sul palco...

**Ōno Yoshito:** No, non lo sapevo (*ride*). Alle prime prove mi veniva detto di irrigidire il corpo. Fino ad allora avevo studiato con Ōno Kazuo danza, ed è stata la mia prima esperienza riguardo all'irrigidire il corpo. Era un corpo [*nikutai*] completamente diverso. Come sarà venuta in mente a Hijikata una cosa simile?

**Katja Centonze:** Chissà...

**Ōno Yoshito:** Lui raccontava che ad Akita erano arrivati dei soldati nazisti... Marciavano così

<sup>61</sup> Il gruppo composto da circa 30 ragazzi approda a Yokohama nell'agosto 1938 ricambiando una precedente visita in Germania del Nihon seinendan o DaiNippon seishōnendan (Associazione della gioventù del Grande Giappone). Francesco Gatti osserva come quest'ultima s'inserisce nella strategia d'indottrinamento posta tra «fascismo dal basso» e «fascismo dall'alto» (Gatti 1997: 73-75, 187-188, 244). L'edificio Nippon seinenkan costruito dall'associazione nel '25 ospiterà nel '68 la performance manifesto di Hijikata *Hijikata to Nihonjin: Nikutai no hanran* (Hijikata e i giapponesi: la ribellione del *nikutai*).

<sup>62</sup> Secondo lo studio di Inata Naomi non pochi danzatori di quell'epoca erano attratti dalla corporalità militare manifestata dai tedeschi, e persino lo studioso di danza Ashihara Eiryō analizza le movenze energiche compiute durante il passo dell'oca caratterizzato da magnificenza estetica (Inata 2008: 14-15).



(imita la marcia militare). Hijikata era rimasto profondamente impressionato, li considerava di bell'aspetto» (Centonze 2013b: 686).

Sempre nel '38 Hijikata assiste per la prima volta allo spettacolo di Ishii Baku (Motofuji 1990: 25-26) e nel '46 inizia a praticare danza moderna con un'allieva di Eguchi Takaya, Masumura Kazuko, la cui scuola, frequentata da sole donne, era la prima di danza occidentale a Akita (Inata 2008: 26-27). 14 anni dopo Hijikata dichiara che prima di prendere tale decisione, la definizione di *gaikoku dansu* (danza straniera) lo inquietava, ma non appena la Masumura gli aveva spiegato che si trattasse di danza tedesca, ha subito proceduto con l'iscrizione, pensando che «se la Germania è rigida, allora anche la sua danza deve essere tale» (Hijikata 1960).

Come illustrato da Eugenia Casini Ropa, il processo di diramazione e le propaggini della *Körperkultur* nella sua complessa tessitura di teorie e pratiche tese tra Stati Uniti e Germania assume delle coloriture svariate nei primi decenni del Novecento e raggiunge la sua forma parossistica con la "via tedesca", oscillando tra nazionalsocialismo e politiche delle sinistre (Casini Ropa 1990: 85). Centrata attorno alla riscoperta del corpo, l'invigorimento dello spirito, ideali di bellezza e armonia, il corpo sano ricongiunto alla natura e libero di esprimersi nei movimenti affrancati dal semplice potenziamento dei muscoli, la dinamica collettiva, metodi pedagogici, l'educazione fisica, la vita quotidiana regolata da criteri d'igiene e estetica, i principi di questa riforma del corpo si adattavano all'ingranaggio dell'onnipervasiva fabbrica del consenso del *kokutai* e all'irregimentamento del corpo tipico della società giapponese.

L'aspirazione all'equilibrio estetico incarnato soprattutto nel modello della grecità antica, nel «mito neoclassico e intimamente tedesco della bellezza 'olimpica'» (Casini Ropa 1992: 82) trova ampio respiro nella pellicola della cineasta controversa ed ex danzatrice Leni Riefenstahl,<sup>63</sup> *Olympia* (1938), inno al corpo perfetto che documenta con tecniche innovative i Giochi Olimpici di Berlino del 1936, espediente propagandistico del Terzo Reich. Nel maggio '38 la rivista «Kinema Junpō» annuncia il completamento dell'opera e la sua prima visione a Berlino in occasione del compleanno di Hitler (*Kinema Junpō* 1938: 61), e per qualche anno puntualmente la pubblicizza o commentata nella sezione dedicata al *Kulturfilm*. Il film raggiunge grande popolarità tra il pubblico giapponese e alla sua proiezione vengono condotte anche le scolaresche delle elementari e medie, e dunque, Inata presume, che Hijikata lo abbia visto (Inata 2008: 15).

<sup>63</sup> La Riefenstahl compare in *Wege zu Kraft und Schönheit* tra le danzatrici della Scuola Wigman.



Senza dubbio l'impatto ricevuto da queste immagini di corpi deve esser stato estremo. Nonostante tutto, anche se a scuola si veniva educati in parte all'estetica di forza e bellezza occidentale, la corporalità vissuta da Hijikata nel quotidiano della sua regione del Tōhoku era completamente diversa, se non antipodica. La vita sul *tatami* e il conseguente modo di sedersi, il lavoro tipico nei campi di riso acquitrinosi, il corpo rimpicciolito dal gelo, la camminata strisciata, faticosa e "storta" o sghemba, il bacino abbassato tipico delle danze popolari, che ritroviamo anche nel *nō* e nel *kabuki*, determinano un mondo estetico corporale che verrà pienamente integrato nell'arte di Hijikata. Basti pensare al *ganimata* (le gambe arcuate a granchio) tipico del *butō*.

In poche parole, i concetti di *Kraft* e *Schönheit* della Repubblica di Weimar vengono ribaltati nel secondo dopoguerra in *Schwäche* e *Hässlichkeit* nella danza di Hijikata, il quale aspirerà soprattutto a partire dagli anni '70 al *suijakutai* (Centonze 2010: 119), corporalità affetta da deperimento che contrasta con la legge del *mens sana in corpore sano* fondativo della *Körperreform*. Come in un atto terroristico, la sua rivoluzione scenica devota all'antiestetica e allo squilibrio intacca la danza e il corpo stesso, incarnando una resistenza alle imposizioni del sistema politico-sociale e perfino culturale (Centonze 2010b).

Un altro elemento fondamentale nell'antidanza di Hijikata è la mancanza di ciò che si intende genericamente con "ritmo", uno dei principi fondanti della *Körperkultur* (Casini Ropa 1990: 83), vale a dire una scansione numerica misurabile del movimento e la coordinazione tra musica e danza.<sup>64</sup> La dimensione sonora e la corporalità nell'arte di Hijikata risultano per lo più scollegate, e l'intervento audio non sempre è necessario.<sup>65</sup> Si potrebbe dire che l'autarchia del corpo nel *butō* arriva a tal punto, che il danzatore produce con il suo stesso corpo pulsante – anche rimanendo immobile – il rumore o la musica, mettendo in atto un paesaggio artistico completo. Cambia l'approccio alla danza intesa come movimento ritmato o ritmico, e addirittura, come movimento stesso, visto che contempla spesso l'immobilità, che infine, come il silenzio, non esiste, in quanto il corpo è sempre movimento finché il cuore batte e il sangue circola.

Sfasatura, cesura, quasi assenza di fluidità caratterizzano sia la presenza scenica del corpo sia la combinazione degli elementi costitutivi della performance. A mio avviso, Hijikata redime la danza dal monopolio del tempo e la riconsegna definitivamente alla spazialità.

Allo stesso tempo le collaborazioni con i musicisti, come Yasuda Shūgo, sono di altissimo livello.

<sup>64</sup> L'educazione musicale occidentale viene introdotta nel sistema scolastico giapponese nel 1879 durante le riforme Meiji.

<sup>65</sup> Anche Rudolf von Laban e Mary Wigman pongono l'accento sull'indipendenza della danza dalla musica. La ricerca coreutica della Wigman contempla momenti in cui l'accompagnamento musicale è assente o in cui il ritmo viene disintegrato (Manning 1993: 54, 76; Jeschke e Vettermann 1999: 58), ma tale configurazione non si profila come carattere precipuo.

Fin dai primi anni Hijikata ha lavorato con i compositori più importanti della sperimentazione contemporanea come Imai Shigeyuki, Moroi Makoto, Mayuzumi Toshirō, Kosugi Takehisa, Tone Yasunao e negli anni '70 con Yas-Kaz, per esempio. Di conseguenza, la musica non viene negata o declassata.

Uno dei fattori da attribuire alla rivoluzione attuata da Hijikata, secondo Ichikawa Miyabi, è l'esplicito erotismo manifestato dai corpi nudi (*ratai*). Lo studioso argomenta che la linea di rottura nella danza moderna rispetto alla danza classica non prevedeva una seria adozione del sesso come punto di contrasto, bensì esso viene adottato a livello simbolico o in maniera indiretta. Ichikawa insiste sul termine *nikutai* (corpo di carne)<sup>66</sup> e arguisce che questo sia inevitabilmente legato alla sessualità e alla natura in un rapporto organico difficile da separare.<sup>67</sup>

«Probabilmente l'interesse che originariamente il Moderne Tanz tedesco nutriva per il corpo [*nikutai*]<sup>68</sup>—esso appare notevolmente nelle opere *Hexentanz* e *Totentanz* di Mary Wigman, e le fotografie di danzatori che danzano con corpi nudi appaiono in un numero copioso di libri di danza degli anni '30—finisce per diventare un discorso astratto sullo spazio [*kūkanron*]<sup>68</sup> definito come costruzione dello spazio» (Ichikawa 1983: 162).

### IX.3 Contaminazione, trapianto, adozioni estetiche

Il primo danzatore *butō* a creare rapporti con la Germania è Ishii Mitsutaka, importante esponente della prima generazione *butō* nella cui scena si trova coinvolto fin dai recital *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (settembre 1961). Nel riflesso del suo carattere e stile di vita, la sua arte dalla corporalità deragliata si distingue ancora oggi nettamente per indipendenza, originalità, indomabilità e rara crudezza. Ishii si reca all'inizio del '71 in Europa per dare workshops e esibirsi in Inghilterra, Francia, Germania e Italia, scegliendo come base per il primo periodo la scena underground londinese, dove esercita un certo influsso su personaggi come Lindsay Kemp (Ishii Mitsutaka 1986: 85). A Londra incontra anche l'attrice e danzatrice Leonore Welzien, con la quale si trasferisce nel '72 a Amburgo.<sup>69</sup> Nonostante la Welzien si fosse distaccata già allora dal concetto classico di danza, scrive che Ishii produceva performance difficilmente definibili in base alla sua comprensione occidentale: «Già allora mi ero ben allontanata dalla danza classica intesa come

<sup>66</sup> Sul *nikutai* vedi Centonze 2010b.

<sup>67</sup> Sul corpo nudo nel *butō* vedi Centonze 2013a: 671-672; 2014a: 88-91.

<sup>68</sup> Il *kūkanron* è il discorso sullo spazio che occupa una posizione importante nella critica della performance giapponese e nella pratica teatrale/coreutica stessa (vedi Centonze 2011).

<sup>69</sup> Nel '73 la coppia Eikō and Koma, che per un brevissimo periodo aveva frequentato lo studio di Hijikata e di Ōno Kazuo, presenta i suoi performance events in diverse città tedesche entrando come finalisti al Concorso per giovani coreografi di Colonia.

quintessenza dell'arte coreutica più elevata. Nonostante ciò, non mi riesce con la mia comprensione occidentale di danza a portare la performance di Ishii sotto un denominatore comune» (Welzien 1986: 155, trad. mia).

L'arte di Ishii Mitsutaka viene recepita dal pubblico europeo in parte come pantomima orientale e in parte come danza contemporanea e subito viene tracciato un nesso con lo zen (Ishii Mitsutaka 1986: 86). In Europa Ishii inizia a praticare il suo *butō* in laboratori per persone diversamente abili conferendo a questa danza un nuovo indirizzo, non senza destare interrogativi nei suoi connazionali su tale possibilità (Tanigawa 1986: 186). Il danzatore non nutriva l'intento di trovare una nuova "terapia" con risultati scientifici, ma esplorava la sua arte come modo di approccio all'altro. Egli stesso sottolinea che l'Occidente tende ad analizzare tutto razionalmente a differenza del suo paese d'origine (Ishii 1986: 87-88).<sup>70</sup> Ishii metterà in scena diverse performance, tra cui la serie *Mu-Butoh* (dal 1977), con sua moglie Bettina Kleinhammes.



3 - *Ishii Mitsutaka*, Tsugi no butai no tame no suketchi: ōkami no kegawamono wo kabutte, ugoki no arika, 1987. Foto: *Kamiyama Teijirō* (da *Kamiyama Teijirō*, I Love Butoh! *Kamiyama Teijirō shashinshū*, a cura di *Minami Shōkichi*, *Gendai shokan*, Tokyo, 2014)

<sup>70</sup> Oggi troviamo diversi casi in cui il *butō* si presta come formula espressiva per persone con una fisicità non comune, basti pensare al gruppo *Gekidan Taihen*, fondato dall'allieva di Ōno Kazuo, Manri Kim. Anche *Nakajima Natsu* ha lavorato spesso con persone disabili.

Leonore Welzien, probabilmente la prima straniera ad approfondire il *butō* in Giappone, pratica dal '78 all'84 presso lo studio di Ōno Kazuo e nel '85 da Hijikata.<sup>71</sup> L'artista tedesca sicuramente costituisce una voce importante del primo periodo di contatto. Nel 1989-90 è coinvolta nella curatela della leggendaria manifestazione *Relaties—Ausdruckstanz, Butoh, Neoexpressionistische Dans*.

Sulla diffusione nei primi anni del *butō* e la difficoltà di trasmissione in Germania, puntualizzando l'importanza di Ishii Mitsutaka, Welzien commenta:

«Da otto anni si può vedere in Europa il Buto, il teatrodanza sperimentale del Giappone: spesso a Parigi, ogni tanto a Londra e Amsterdam, raramente in Germania. Allora, otto anni fa, Mitsutaka Ishii si esibì a Londra e diede un workshop di Buto. Reciproche lacune linguistiche anglo-giapponesi impedirono una spiegazione chiara su cosa in fondo il Buto fosse; nonostante ciò, Mitsutaka Ishii aveva gettato il ponte verso l'Europa ed era riuscito a destare la curiosità per il Buto»<sup>72</sup> (Welzien 1981: 24, trad. mia).

Nel '91 inaugura la quarta edizione del Festival Tübinger TanzTheaterTage con la propria compagnia mettendo in scena *La tristesse durera toujours*. In una recensione di Johannes Meinhardt risulta di interesse l'osservazione sullo "scontro" tra il fenomeno giapponese e la cultura europea che provoca una conseguente trasformazione, e la popolarità di cui gode il *butō* nel vecchio continente rispetto al raro consenso raccolto in patria:

«Mentre in Giappone fino alla metà degli anni ottanta era nel underground culturale, in Europa il Butoh divenne conosciuto già alla fine degli anni settanta – e iniziò a cambiare nel confronto con le tradizioni europee» (Meinhardt 1991, trad. mia).

Mentre Ishii Mitsutaka, il quale rifiuta ogni tipo di scuola, presenta un carattere poco sistemico e contrario a qualsiasi categorizzazione, con la fine degli anni '80 i rappresentanti del *butō* che operano in Europa tendono verso performance piuttosto strutturate e organizzate.<sup>73</sup> Ci troviamo

<sup>71</sup> Alla sua esperienza di danza affianca la pratica teatrale dell'*angura* frequentando il laboratorio di Terayama Shūji tra il '76 e '82, dopo aver viaggiato con la sua compagnia Tenjō Sajiki a Berlino e Amsterdam nel '72 (Welzien 1986: 155).

<sup>72</sup> È interessante notare che la Welzien definisce in questo suo articolo il *butō* "Tanztheater", etichetta che in Giappone non si incontra mai. Per le diverse definizioni della danza in Giappone vedi Centonze 2014b.

<sup>73</sup> Già a partire dagli anni '70 il *butō* subisce un'inversione di tendenza alla stilizzazione (Centonze 2014b: 319). Ovviamente la lista di compagnie e performer giapponesi *butō* apparsi sulla scena in Germania è molto dettagliata. Mi limiterò qui a puntare su alcuni degli artisti che scelgono il paese come residenza.

dinanzi a lavori più circoscrivibili con coreografie piuttosto stilizzate, e dunque la trasmissione ne viene facilitata e resa più fluida.

Furukawa Anzu (1952-2001)<sup>74</sup> appartiene a questa generazione. Prima di stabilirsi a Berlino intraprende dal '89 i progetti internazionali con base a Tokyo e Berlino di Dance Butter Tokio, di cui fa parte anche Kaseki Yūko, un'altra danzatrice che sceglie la Germania come paese residenziale.<sup>75</sup> Dotata di una peculiare sensibilità musicale e specializzata in composizione e pianoforte, Furukawa esprime un'arte dai riflessi estremamente personali basati su una raffinata ironia. Il suo sottile fare scenico, profilando un'estetica tendente alla teatralizzazione, era considerato una forma originale segnata da un umorismo proprio che difficilmente era visibile sulla scena giapponese (Viala, Masson-Sekine 1986: 122).

Le sperimentazioni realizzate da Dance Butter Tokio, ossia il "Dancing Guerrilla Command", erano trasversali, interculturali, senza confini tra colore della pelle e generi artistici, all'insegna delle ibridazioni, della vertiginosa e vorticosità velocità, del caos e del *nonsense* coinvolgendo performer a progetto. Negoro Yūko, produttrice della compagnia e allieva di Furukawa, spiega come in *The Detective from China* (1989) e *Rent-a-Body* (1989), che avevano preceduto di poco il crollo del Muro di Berlino, vibrava la passione in consonanza con le turbolenze sociali manifestatisi in Europa (Dance Butter Tokio, 1991). Per la messa in opera di *The Diamond as Big as the Ritz* (1991) Furukawa lavora con artisti provenienti da Giappone, Germania, Norvegia, Finlandia, Ghana affidando la musica a Gotō Osamu e Usui Naotoshi. Nel loro manifesto dichiarano di essere dei pericolosi passanti che fendono il sogno del pubblico:

«we dancers, all our senses spin at hyper-light speed. Whether with the 360° maneuvrability of Zero fighter or in a 38-turn pirouette, whether the desperate squirm of a spermatozoon or even the collision-course particle revolutions of Tsukuba's TRISTAN, a thing that revolves, anything at all that turns, is no match for butter—butter, the melt down of three tigers' furious spin» (Dance Butter Tokio 1991).

Esercitando un notevole peso sullo sviluppo del *butō* in Europa, soprattutto in Finlandia, il caso di Furukawa dimostra come esso abbia conferito alla danza contemporanea un colore particolare nel

<sup>74</sup> Ex esponente dei Dairakudakan diretti da Marō Akaji e fondatrice insieme a Tamuro Tetsurō del gruppo Dance Love Machine, invitati in Germania nell'86.

<sup>75</sup> Nel 1991 viene affidato a Furukawa l'insegnamento alla Hochschule für Bildende Künste di Braunschweig.

mondo, mentre la linea di demarcazione tra le due forme tendeva sempre più a sfocarsi.<sup>76</sup>

Yoshioka Yumiko (conosciuta anche come Mizelle Hanaoka) è una ex danzatrice della compagnia di Carlotta Ikeda, Ariadone, con cui ha danzato nel 1978 a Parigi in *Le Dernier Èden* diretto da Murobushi Kō e considerato da molti primo spettacolo *butō* all'estero. Insieme a Seki Manako, ex componente dei Dance Love Machine, e il tedesco Delta R'ai collabora sotto il nome di Tatoeba-Théâtre Danse Grotesque, trasferendosi definitivamente in Germania nel '88.<sup>77</sup> Nel '95 fonda con l'artista Joachim Manger e il musicista americano Zam Johnson il laboratorio interdisciplinare TEN PEN CHii stabilendosi presso il Schloss Bröllin (ex DDR), centro internazionale per arti sperimentali dove vengono organizzati eventi e *site-specific performances*. Come curatrice della manifestazione *Ex...it!* crea un polo di raduno importante per la diffusione e rielaborazione del *butō*.



4, 5 - TEN PEN CHii art labor, Yoku-Bou „Gier auf Lust“, 2012. Foto: Klaus Rabien.

L'attività di TEN PEN Chii è orientata verso performance *installation* che abbracciano temi

<sup>76</sup> Furukawa è stata la maestra di Itō Kim, importante esponente della danza contemporanea giapponese. Sugli incroci tra *butō* e danza contemporanea vedi Centonze 2010, Centonze 2014b: 318-329. Un esempio indicativo è la sperimentazione critica con il *butō* di Xavier Le Roy, *Product of other Circumstances* (2009), analizzata da Margherita De Giorgi (De Giorgi 2012: 159-170; 261-268).

<sup>77</sup> Yoshioka appare anche sotto la direzione di Furukawa Anzu in *The Detective from China* e *Rent-a-Body*.



d'attualità combinando sculture sceniche, dispositivi multimediali, installazioni sonore con estetiche coreutiche trasversali. Nella produzione *Yoku-Bou: Gier auf Lust* (2013), per esempio, tre uomini in mutande nere eseguono movenze di chiara impronta *butō* interagendo con un lungo "acquario" in cui, a mo' di installazione, si trova distesa una donna nuda dal corpo florido che, anche se separata dal vetro, interviene a ritmo proprio nella coreografia con fare voluttuoso. Senza provocare dissonanza la performance si snocciola a un certo punto in una scena in cui tutti indossano una parrucca lunga dal giallo acceso, e si abbandonano a una danza liberatoria agitandosi in un'atmosfera tra il *punk-rock*, la *show-dance* di fila e posizioni coreografiche moderno-contemporanee. Anche se gli elementi intrecciati sono eterogenei non viene compromessa la fluidità e continuità dello scorrimento scenico.



6 - Yoshioka Yumiko, *Hibrido*, 2014. Foto: Yayo Lopez.



7 - Yoshioka Yumiko, *Hibrido*, 2014. Foto: Yayo Lopez.

Senza dubbio uno dei rappresentanti più importanti del *butō* in Germania è Endō Tadashi. L'artista, nato a Pechino nell'immediato secondo dopoguerra, condensa in sé e fonde componenti culturali disparati coniugando aspetti provenienti dal *nō* e *kabuki*, dallo zen e una lunga esperienza nel campo teatrale di impronta occidentale. Dopo essersi formato in regia teatrale presso il Max-Reinhard Seminar di Vienna, incontra Ōno Kazuo e trova nel *butō* la via per dar voce al suo mondo artistico. Le sue collaborazioni spaziano dall'opera (nel 2002 coreografa per le messe in scena del regista Thomas Krupa), al teatro, al cinema, alla musica senza limite di genere.

Stabilitosi a Göttingen fonda il Butoh Centrum Mamu e con il suo *International Butoh Festival Mamu*, manifestazione di danza e jazz, crea un epicentro del *butō* fin dalla sua prima edizione del '92, in cui hanno presenziato Murobushi Kō e Kusanagi Urara nel trio *Mamuish* insieme a Endō, Ōno Kazuo con *La Argentina*, Ishii Mitsutaka con *Mu-Dance*, Furukawa Anzu con *The Crocodile*

*Time* e Carlotta Ikeda con *Utt*. Questo festival ha accolto e presentato gli esponenti più importanti della scena storica giapponese tra cui Ōno Yoshito, Takai Tomiko, Kasai Akira, Tamano Kōichi, Motofuji Akiko, Bishop Yamada e Uesugi Mitsuyo.

In *Synapsis* (2003) Endō declina accorgimenti multimediali con la corporalità del *butō* esplorando la danza e l'arte che incontrano la scienza e le nuove tecnologie affrontando lo spazio tra le cose e l'interazione tra espressione coreutica e attività cerebrale. Qui la coreografia di Endō sposa la voce di Sainkho Namtchylak e la musica di Sam Auinger e Johannes Strobl. Le immagini dei segnali elettrici del sistema nervoso fornite dal neuroscienziato Frank Kirchhoff, il quale cura la concezione scientifica, vengono elaborate in animazione 3D, creata da Akira Endō, e proiettate sullo schermo della scena.

Endō compare in diversi film, ma il primo di cui cura la coreografia è la produzione cinematografica di Doris Dörrie *Kirschblüten: Hanami* (2007). Questo mezzo di comunicazione, più fruibile a livello di massa, ha facilitato ulteriormente la distribuzione della conoscenza del fenomeno *butō*.

Una rappresentante del *butō* importato in Germania è Sabine Seume, la quale, dopo essersi formata presso la Folkwang-Hochschule sotto la direzione di Pina Bausch, si reca in Giappone. Dopo aver danzato 6 anni nella compagnia di Ikeda Carlotta, si dedica alla produzione solista. La Seume era stata invitata al Mamu Festival nel '99 con *Götterspeise*. Lo stesso anno vi partecipa Tatjana Orlob con *Körper-Los*.

Numerosi festival, come *Sea.sons*, e danzatori in Germania sono legati al *butō*. Altri danzatori attivi sono Stefan Marria Marb, la francese Lucie Betz, Alexander Wenzlik, Seda Büyüktürkler, Brigitte Spielmann-Sommer, Henriette Heinrichs, Christiane Fink, Doris Kürzinger, la compagnia Motimaru di Tiziana Longo e Kondō Motoya, allievi dello studio di Ōno. Emerge qui l'aspetto della interculturalità e internazionalità facilitato in Europa, mentre la scena giapponese si presenta piuttosto monolitica da questo punto di vista.

Risulta evidente come la pratica del *butō* fuori dai suoi confini nazionali si apra a nuove prospettive e sia dotato di porosità estetica, schiudendosi al canale della spettacolarità, della sperimentazione multimediale con impatto visivo forte e a volte elaborato. L'accento viene prevalentemente posto su aspetti come la spiritualità, la meditazione, l'interiorità del performer, ispirazioni filosofiche, la (psico)terapia, combinazioni tra diverse tecniche corporee, come nel Feldenkrais Butoh, e stili coreutici assottigliando la differenza tra contemporaneo e *butō*.

Per un certo verso si potrebbe affermare che, ciò che potrebbe essere definito danza



contemporanea in Giappone può essere presentato come *butō* all'estero, e viceversa.

In linea di massima persiste nell'ambiente giapponese una separazione fra *butō* e danza contemporanea, anche se ormai la linea di demarcazione tra le due sfere si è sfocata negli ultimi anni grazie a numerose collaborazioni tra esponenti delle due scene, come per esempio la coreografia *Tōmeimeikyū* (Labirinto trasparente, 2008) in cui Kasai Akira dirige tra gli altri Alessio Silvestrin (Centonze 2011: 220), grazie a danzatori di provenienza *butō* che diventano araldi del contemporaneo (Centonze 2010b), o viceversa, performer contemporanei che sperimentano con il *butō*, come Kawaguchi Takao che sfida se stesso nell'affrontare prima il mondo di Hijikata Tatsumi con *Yameru maihime* (La danzatrice malata, 2012) e successivamente, tra scandalo e ammirazione, quello di Ōno Kazuo con l'assolo *Ōno Kazuo ni tsuite* (Intorno a Ōno Kazuo, 2013), opera in cui brillantemente e a sorpresa di tutti "ricalca" spudoratamente la danza del maestro, senza aver mai assistito a un suo spettacolo dal vivo, ma letteralmente copiando le movenze e estratti coreografici da materiale visivo e filmico.<sup>78</sup>



8 - Kawaguchi Takao, Ōno Kazuo ni tsuite, Kazuo Ohno Festival 2013. Foto: Kamiyama Teijirō (da Kamiyama Teijirō, *I Love Butoh!* Kamiyama Teijirō shashinshū, a cura di Minami Shōkichi, Gendai shokan, Tokyo, 2014).

<sup>78</sup> Cfr. il concetto di *re-butō* di Boris Charmatz e Xavier Le Roy (De Giorgi 2012: 161-162).

Come esempio di progetto neo-tecnologico posso citare *Node/Sabaku no rōjin* (Node/Il vecchio del deserto), che integra il *butō* di Yoshimoto Daisuke in una compagine di contemporaneità multimediale all'avanguardia, opera presentata la prima volta al Kazuo Ōno Festival 2011 e diretta dal lightening artist dei dumb type Fujimoto Takayuki con la coreografia di Shirai Tsuyoshi.

#### IX.4 Culture coreutiche a confronto

La situazione politica della danza del ventesimo secolo in Germania si articola secondo Jeschke e Vettermann in base a due fenomeni: «il movimento laico o di massa e l'emancipazione della danza o il suo raggiungimento della parità nelle arti» (Jeschke e Vettermann 2000: 55).

Vorrei far notare qui, che una delle caratteristiche fondamentali nelle espressioni coreutiche moderne e contemporanee prodotte in Germania, vale a dire la natura politica intrinseca e/o l'esplicita denuncia sociale (Jeschke e Vettermann 2000: 55, 59),<sup>79</sup> anche se non del tutto assente, non assume dei toni così accesi e evidenti in prospettiva diacronica in Giappone, dove prevale per lo più una danza fine a se stessa. Inoltre, in Europa risulta più facile distinguere una danza fondata su teorie coreutiche, sistemi filosofici e disegni drammaturgici precisi che spesso forgiavano il paesaggio interiore e l'espressione dell'io dell'artista.

Il processo di affermazione dell'arte tersicorea rispetto alle altre discipline si dipana ancora oggi in Europa, mentre il paese asiatico non presenta e non necessita, almeno in termini simili, una lotta alla parità, considerando il carattere agerarchico fra le espressioni artistiche, che in linea di massima segna la tradizione performativa. Non vi persiste culturalmente una scissione traumatica tra parola e corpo e la cultura corporale si snocciola storicamente con più fluidità ponendosi in maniera centrale nel sistema socio-culturale.

Per certi versi la costruzione dell'identità nazionale giapponese è fondata anche sulla danza considerando che l'episodio della danza lasciva di Ame no Uzume è uno dei più importanti registrati nel *Kojiki* (Cronaca di antichi eventi, 712) e *Nihonshoki* (Annali del Giappone, 720), opere che declamano le radici della giapponesitudine, e viene considerato l'origine del teatro giapponese.<sup>80</sup>

Anche se da Jeschke e Vettermann viene sottolineato il particolarismo politico-coreutico, la

<sup>79</sup> Vorrei sottolineare qui che l'ambiguità che circonda le inclinazioni politiche dell'attività artistica di Mary Wigman comporta una difficoltà di valutazione storica della sua implicazione nel mondo nazista (Jeschke Vettermann: 58).

<sup>80</sup> Di certo, il fenomeno *butō* lambendo la compagine *underground* e della controcultura non assume a referente di identità della propria nazione.

regionalità e mancanza di configurazione unitaria di una danza nazionale (Jeschke e Vettermann 2000: 68-69), si possono enucleare due peculiari identità di danza in Germania:

«in the political climate poised between aesthetic and sociocultural premises, two particular national dance identities evolved in Germany during the twentieth century: the *Ausdruckstanz* of the 1930s and the West German *Tanztheater* of the 1970s and 1980s. [...] While *Ausdruckstanz* was primarily concerned with dance as a philosophical, metaphysical or even spiritual statement, *Tanztheater* featured body and movement in the discourse of the psyche and society, everyday behaviour and its norms» (Jeschke e Vettermann 2000: 55)

Hijikata recide il cordone ombelicale della emotività, spiritualità e metafisica appartenente alla danza moderna tedesca, come quello dell'idealismo che emerge con la Wigman. Altrettanto la sua performatività non si delinea dai più profondi sentimenti e dalla mente, come accade in von Laban.

Come evidenziato da Casini Ropa, nel *butō* risulta centrale il corpo morto, cadaverico, vuoto, distaccato da esigenze personali, da sovrastrutture comportamentali e abitudini disciplinari (Casini Ropa 2010: 109). L'antisistemicità del *butō*, che nasce come antidanza, differisce dal tipo di ricerca verso la danza assoluta di von Laban e Wigman, a cui si contrappone nettamente il *suijakutai* di Hijikata, il quale punta sulla materialità corporeale scevra di significanza.

D'altro canto, a differenza della danza di Pina Bausch, la contemporaneità che Hijikata riflette nella sua arte non è in contingenza con la sfera psichica del danzatore, ne riproduce gesti quotidiani così come ci appaiono nel loro senso familiare, in cui ci possiamo specchiare e riconoscere, ma scivola cacofonicamente lungo la distorsione e alienazione delle abitudini giornaliere del corpo addomesticato.

Risulta importante ricordare qui che il debutto giapponese del *Tanztheater* di Pina Bausch nel 1986 sia stato uno dei fattori che hanno ingranato lo sviluppo della danza contemporanea, che nasce in alternativa al *butō* (Centonze 2014b: 316-318).<sup>81</sup>

Si può affermare che la Germania, a differenza per esempio dell'Italia e della Francia, che hanno integrato, elaborato e fagocitato nella propria storia della danza il *butō*, si rivela un terreno molto meno propizio ad accogliere i semi di questa danza. A tal proposito risulta esplicativa la seguente

<sup>81</sup> La lunga e stretta amicizia tra la Bausch e Ōno Kazuo, unisce i due maestri indissolubilmente, anche se stilisticamente i loro mondi differiscono visibilmente. Si sta discutendo anche di creare un archivio della danza incentrato sulla Bausch, Ōno e Hijikata.

osservazione riguardo i coreografi che operano in Germania:

«extreme physicality as used by American choreographers or the Belgian dance scene, is well known and well received, but remains without conceptual or aesthetic influence on the choreographers working in Germany» (Jeschke e Vettermann 2000: 68).

L'identità nazionale di danza delineata sia dal *Ausdruckstanz* che dal *Tanztheater*, ha condotto in un certo senso verso una autosufficienza della danza tedesca. Il sistema forte della *Körperkultur* prima, l'espressione corporea di Pina Bausch poi - come anche la risposta al contemporaneo data da William Forsythe - con i loro aspetti peculiari fanno probabilmente sì, che nell'assorbire elementi esogeni la fisicità o la sua plasticità rimangano iscritte in queste sfere di identità. Secondo le studiose l'unico che riesce a tener testa alla danza nuova americana o belga in maniera originale e critica è proprio William Forsythe (Jeschke e Vettermann 2000: 68), le cui sperimentazioni, nonostante i simili presupposti pratici, divergono in estetica dalle operazioni iniziate da Hijikata.

In conclusione, l'estenuante lentezza, l'immobilità e la mancanza di azione in scena, l'antilirismo, la vera e propria soppressione di ciò che si intende per danza sono dei tratti distintivi di molti danzatori giapponesi come Takeuchi Yasuhiro e Tanabe Tomomi, le cui performance richiedono un metro di percezione particolare dello spettatore. Originariamente il *butō* si basa non sulla risultante coreografica, ma esclusivamente sulla situazione e spazialità creata dal corpo.<sup>82</sup> Nella compagine giapponese domina la sfasatura, l'identità del movimento è quasi impercettibile e inscrutabile, il tempo viene anestetizzato, la danza asfissata e strozzata, il corpo si sgretola dall'interno. Il performer, divenendo oggetto, sembra non essere presente a se stesso, ma allo spazio incluso il pubblico e, quindi, al corpo altrui. Anche se è difficile ridurre un problema comparativo così complesso, il tessuto organico e l'organizzazione del movimento o non-movimento nella compagine giapponese differisce in profondità dalla cinetica e dinamica o non-cinetica esplorate nelle risposte coreutiche oltremare.

Inoltre consideriamo che, soprattutto riguardo questi ultimi criteri, il danzatore *butō* in Giappone è a volte sottoposto a severe valutazioni dal suo stesso pubblico. In larga parte chi segue queste performance lo fa da decenni, e tra gli spettatori si trovano anche gli stessi performer amici, quindi il danzatore è circondato da occhi (e corpi) molto critici. Ne sono dimostrazione le immancabili

<sup>82</sup> Questo aspetto deve molto alla tradizione, dove la costruzione del corpo e la costruzione dello spazio sono centrali e fondanti come nell'arte del *nō* (Centonze 2011).

discussioni meticolose post-performance che si scatenano davanti ai bicchieri di *shōchū*.



9 - Takeuchi Yasuhiko, *Yume no katachi II*, Studio Terpsichore, 1993. Foto: Kamiyama Teijirō (da Kamiyama Teijirō, *I Love Butoh! Kamiyama Teijirō shashinshū*, a cura di Minami Shōkichi, Gendai shokan, Tokyo, 2014).

## IX.5 Bibliografia

Casini Ropa, Eugenia

1990 *La cultura del corpo in Germania*, in Eugenia Casini Ropa, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna.

2010 *A Soul that 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and Butō*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.

Centonze, Katja

2010a *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Practices between Contemporariness and Tradition*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.

- 2010b *Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.
- 2011 *Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces*, in Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger, a cura di, *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*, ludicum, München.
- 2013a *I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tastumi e il corpo eretico nel butō*, in Gianluca Coci, a cura di, *JapanPOP: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma.
- 2013b *La preghiera della lepre di Rimbaud, il mistero di Akita e la pietra scagliata dal butō*, intervista a Ōno Yoshito, in Gianluca Coci, a cura di, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma.
- 2014a *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō*, in Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*, Cafoscarina, Venezia.
- 2014b *La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura*, in Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*, Cafoscarina, Venezia.
- De Giorgi, Margherita
- 2012 «*To be renewed again*». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, in *Arti della performance: Orizzonti e culture*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo e ALMADL – Area Sistemi Dipartimentali e Documentali, Bologna.
- Endō, Gabriele, Shūichi, Satō e Tsuyoshi Takahashi, a cura di
- 2008 *Tadashi Endo's Dance. The Photobook*, Butoh Centrum MAMU, Diemarden.
- Gatti, Francesco
- 1997 *Il fascismo giapponese*, Cafoscarina, Venezia.
- Inata, Naomi
- 2008 *Hijikata Tatsumi. Zetsugo no shintai*, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tokyo.
- Hijikata, Tatsumi
- 1960 *Naka no sozai/Sozai*, in «Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shahsinshū». Note di programma, Daiichi Seimei Hall, Hibiya, 23-24 luglio.
- Ichikawa, Miyabi
- 1983 *Buyō no kosumorojī*, Keisō shobō, Tokyo.
- Ishii, Baku
- 1951 *Watashi no buyō seikatsu*, Kodansha, Tokyo.

Ishii, Mitsutaka

1986 *Über Butoh, Europa und die Butoh-Therapie*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, in *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Jeschke, Claudia, Vettermann, Gabi

2000 *Germany. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness?*, in Andrée Grau e Stephanie Jordan, a cura di, in *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, Routledge, London, New York.

*Kinema Junpō*, n. 646, 21 maggio 1938.

Manning, Susan

1993 *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley.

Meinhardt, Johannes

1991 *4. Tübinger TanzTheaterTage: Begegnung mit Japans Butoh. Andauernde Traurigkeit*, <http://leowelzin.files.wordpress.com/2008/01/andauernde-traurigkeit.pdf>

Motofuji, Akiko

1990 *Hijikata Tatsumi to tomo ni*, Chikuma shobō, Tokyo.

*Ongaku sekai*, vol. 6, n. 4, 1934.

Ōno, Kazuo

1986 *Watashi no oaishita Ishii Baku sensei*, in «Dancework», n. 36.

Siegfried, Kracauer

1925 *Wege zu Kraft und Schönheit, Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt)*, 21 maggio. <http://www.filmportal.de/node/49563/material/696235>

Teikoku gekijō, a cura di

1981 *Teikoku gekijō*, Teikoku gekijō, Tokyo.

Tanigawa, Koichi

1986 *Mitsutaka Ishii. Momentaufnahmen aus dem Butoh-Alltag*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Tsurumi, Shunsuke

1986 *An Intellectual History of Wartime Japan, 1931-1945*, KPI, London.

Welzien, Leonore

1981 *In Trance ist kein Gefühl Tabu. Buto japanisches experimentelles Tanztheater*, in «Theater Heute», n. 2, febbraio.



1986            *Kazuo Ohno und Tatsumi Hijikata. Eine europäische Tänzerin vergleicht die beiden Butoh-Schulen*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Dance Butter Tokio

1991            *The Diamond as Big as the Ritz*, Dance Butter Tokio, Tokyo.

Viala, Jean, Masson-Nourit, Sekine

1988            *Butoh: Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo.

Weisenfeld, Gennifer

2002            *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde 1905-1931*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.



## X. Storia e appropriazioni del *butō* sulla scena francese<sup>83</sup>

di Sylviane Pagès

Dalla fine degli anni Settanta, una delle evoluzioni più profonde del *butō* da un punto di vista estetico così come economico si deve alla sua esportazione fuori dal Giappone, in America del Nord e in Europa. Certamente la Francia non è la prima terra d'asilo del *butō*,<sup>84</sup> ma è la sede, nel 1978, di programmazioni prestigiose e significative<sup>85</sup> che costituiranno un vero e proprio evento mediatico ed estetico.

Trentacinque anni dopo la sua introduzione, il *butō* ha messo concretamente radici in numerose regioni della Francia e rimane tuttora presente sulla scena coreografica francese. Come spiegare un tale successo? In che modo si è trasformato il *butō* e come influisce, ancora oggi, sulle pratiche e le creazioni coreografiche? Avvalendoci del nostro lavoro di tesi sulla ricezione del *butō* in Francia (Pagès 2009)<sup>86</sup> – lo studio dei suoi luoghi d'accoglienza e la sua cronologia, la sua ricezione critica e i suoi effetti sulla danza contemporanea –, esploreremo la storia della fascinazione francese per il *butō*, prima di affrontare il periodo attuale e i nuovi desideri ed entusiasmi per questo genere che attraversano la danza in Francia.

### X. 1. Storia di una fascinazione francese per il *butō* a partire dalla fine degli anni Settanta

#### X.1.1 Un successo immediato

Il *butō* ha conosciuto, al suo arrivo alla fine degli anni Settanta, un successo immediato da parte di pubblico e critica, che ha suscitato un'immensa fascinazione e un profondersi di discorsi estetici. Il primo spettacolo di *butō* rintracciato come tale è *Le Dernier Eden* di Ikeda Carlotta e Murobushi Kō, interpretato a Parigi nel gennaio del 1978. All'occasione del Festival d'Automne dello stesso anno, Ashikawa Yoko e Tanaka Min appaiono come solisti. Infine – altro momento rilevante di poco successivo – il Festival di Teatro a Nancy, di risonanza mondiale, invita nel 1980 la compagnia Sankai Juku, Ōno Kazuo e Kasai Akira.

Numerosi altri artisti *butō* sono invitati in Francia, in particolare nell'arco di qualche anno – dal

<sup>83</sup> Traduzione dal francese di Margherita De Giorgi.

<sup>84</sup> I danzatori Eiko e Koma si sono ad esempio stabiliti, dalla prima metà degli anni Settanta, in Olanda e in seguito negli Stati Uniti.

<sup>85</sup> Le Carré Silvia Monfort e il Festival d'Automne a Parigi.

<sup>86</sup> Questa tesi di dottorato sostenuta nel 2009 e diretta da Isabelle Launay è stata pubblicata dalla casa editrice del Centre National de la Danse nel 2015 con il titolo *Le butō en France, malentendus et fascination*.

1978 al 1985 –, permettendo agli spettatori francesi di scoprirne la diversità estetica, dalle performance d'Iwana Masaki e Koseki Sumako agli spettacoli della compagnia Dairakudakan. Segnaliamo che tra tutti gli artisti invitati, alcuni sono talvolta passati inosservati o non sono stati identificati con il genere *butō*; ne è un esempio Miura Issō, nelle programmazioni francesi dal 1977 ma allora non indicato come artista *butō*.

Bisogna allo stesso modo precisare quanto il contesto della ricezione fosse favorevole alla costruzione di un «evento *butō*», un evento<sup>87</sup> mediatico, artistico e storico. L'arrivo del *butō* nella Francia della fine degli anni Settanta s'inscrive innanzitutto in un momento di curiosità e di attrazione per il Giappone, per il suo cinema – Ozu, Mizoguchi –, la sua letteratura – Mishima e Kawabata –, così come per lo *zen* (Eco 2003). La pubblicazione nel 1970 del libro *L'empire des signes* (Barthes 2007) è significativo di questo nuovo interesse per il Giappone.-

Nel contempo, l'introduzione del *butō* avviene in un panorama artistico in mutazione. Grandi festival teatrali e pluridisciplinari, come il Festival d'Automne e il Festival mondiale di Teatro di Nancy, tentano nel corso degli anni Settanta d'introdurre le avanguardie internazionali sulle scene francesi, in particolare con il teatro fisico e gestuale e con compagnie giunte dagli Stati Uniti, ma anche dall'Asia e dall'America Latina. In un primo momento, il *butō* s'insinua in questo spazio. Tuttavia è soprattutto nell'ambito coreutico, in pieno sviluppo e strutturazione, che il *butō* riceverà presto il suo sostegno più grande. La critica di danza moderna e contemporanea, a sua volta in crescita,<sup>88</sup> accompagnerà ampiamente i debutti del *butō* in Francia, mentre nuovi luoghi interamente consacrati alla danza contemporanea fanno apparizione nel paese, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, e tutti includono ben presto il *butō*<sup>89</sup> nelle loro programmazioni. L'arrivo del *butō* provoca un autentico choc estetico in quest'ambito coreografico – fino a quel momento dominato dal balletto, dalla danza neoclassica e da un Maurice Béjart onnipresente –, così come accade per la danza contemporanea, dominata dalle astrazioni americane di Alwin Nikolais e di Merce Cunningham.

<sup>87</sup> Prendiamo qui in considerazione la nozione di evento nella sua triplice accezione, vale a dire mediatica, artistica e storica. Precisiamo in primo luogo che, per il periodo contemporaneo, l'evento non può essere concepito senza la sua dimensione mediatica. Negli atti di un convegno dedicato alla nozione di evento a teatro, in secondo luogo, l'evento artistico è definito, per numerosi autori, dal suo carattere durevole. Martine Million precisa ad esempio che «l'evento ha un'eredità, dei seguiti, mentre il successo non ha conseguenze durabili. [...] L'evento può persino provocare una mutazione nella storia del teatro, un rinnovamento della creazione per tutto un insieme di artisti» (Million in Vitez 1988: 23). Infine, l'evento ha una dimensione storica nel momento in cui esso si costruisce e si rende leggibile nelle narrazioni.

<sup>88</sup> Le riviste specializzate «Les Saisons de la danse» e «Pour la danse» danno spazio, nel corso degli anni Settanta, alla danza moderna. Nel 1977 viene fondata la rivista teorica «Empreintes». Infine, alcuni critici militanti come Marcelle Michel e Lise Brunel lavorano attivamente nei grandi quotidiani nazionali per il riconoscimento della danza contemporanea.

<sup>89</sup> Il Festival Montpellier Danse, il Théâtre de la Ville di Parigi, la Maison de la danse di Lione e molti altri.

### X.1.2 *Uno choc estetico*

In questo panorama estetico, il *butō* appare come nuovo e radicale in virtù dei segni riconoscibili che introduce, come il biancore della pelle, la nudità e la lentezza. L'estrema visibilità di cui gode la compagnia Sankai Juku creerà inoltre un fraintendimento: il *butō*, infatti, verrà spesso definito a partire dai caratteri stilistici di questo gruppo. Eppure, più che nei segni visivi, è soprattutto nelle «forze»<sup>90</sup> del gesto, vale a dire nei processi di fabbricazione del gesto, nei modi di stare in scena e nell'organizzazione del rapporto con la gravità<sup>91</sup> che il *butō* si fa realmente sovversivo. Mentre Nikolais e Cunningham propongono delle creazioni e degli allenamenti per lo più in posizione eretta, gli spettacoli di *butō* abbassano i centri gravitari e flettono le posture, con danzatori radenti il suolo. Molti disegni coreografici nel *butō* mostrano una verticalità instabile e una postura fragile, all'opposto dei corpi trionfanti, vittoriosi e atletici di Maurice Béjart, o dei corpi eretti e fermamente «controllati» di Merce Cunningham.

Il *butō* costituisce uno choc anche nel suo sconvolgere le linee del corpo e della figura danzante. Nonostante la loro diversità, le estetiche coreografiche del *butō* convergono nella predominanza conferita all'attività sensoriale come motore dell'emersione del gesto danzato: più del risultato di una forma perfetta, di una figura tracciata chiaramente nello spazio, è il lavoro di elaborazione del gesto che viene messo in primo piano, il lavoro dell'immaginario e dei sensi che trasforma le corporeità. Il processo della metamorfosi, come nella nozione d'informe per Georges Bataille (Bataille 1987)<sup>92</sup>, arriva a minare le tipologie binarie tradizionali, quali umano/animale, uomo/donna, giovane/anziano, scombinando così le categorie di comprensione e percezione del mondo, turbando la figura come il genere.

### X.1.3 *Fascinazione e ignoranza: i fraintendimenti del butō in Francia*

Così come per il fenomeno più datato del Giapponismo (Wilkinson 1992), fascinazione e mancanza di conoscenze sono fattori indissociabili nella ricezione del *butō* in Francia. In un contesto

<sup>90</sup> Laurence Louppe riprende da Michel Foucault, applicandola alla danza, la sua distinzione tra i «segni» e le «forze», vale a dire ciò che accade nell'emergere del gesto, il *fondo* del gesto. L'autrice pone l'accento su quanto l'oppressione e la regolazione disciplinare riguardino soprattutto le «forze» piuttosto che i «segni», le forze consistendo per Louppe in «questo materiale innominato sul quale verterà tutto il lavoro della danza contemporanea» (Louppe 2000: 48).

<sup>91</sup> In base agli studi di Hubert Godard, la postura del danzatore, il modo in cui negozia il proprio rapporto con la gravità, determina la sua espressività e racchiude una precisa relazione con il mondo (Godard 2002).

<sup>92</sup> Georges Didi-Huberman interpreta l'informe come un processo, una dinamica (Didi-Huberman 2003: 21-22).

impreparato sul Giappone – specie sulla lingua e sulle avanguardie giapponesi <sup>93</sup> –, il *butō* viene accolto con molti fraintendimenti e attraverso due forme di sguardo, quello esotico (Pagès 2011), e quello segnato dall’associazione con la tragedia di Hiroshima (De Vos 2006, Pagès 2009).

Se in questa sede non ci soffermeremo sulla decostruzione dello stereotipo del *butō* «nato sulle ceneri di Hiroshima», segnaliamo comunque che questa danza, con i suoi corpi bianchi, spettrali e deformati, ha provocato uno slittamento interpretativo che si estende dal macabro alla morte di massa; che il *butō* ha insomma costituito, nella Francia degli anni Settanta, un luogo della memoria sinuosa e complessa delle esplosioni atomiche in Giappone. Rileviamo anche quanto questo stereotipo abbia sviluppato una tendenza a fissare il *butō* in un’alterità giapponese irriducibile, poiché solo dei corpi giapponesi segnati dall’orrore atomico potevano reclamare, secondo i discorsi francesi, l’incarnazione di questa danza.

Cristallizzando il loro sguardo sull’identità giapponese di questa forma artistica, i discorsi della critica sono stati attraversati da rappresentazioni occidentali di un Giappone agli antipodi, estremo-orientale, strano e straniero, insomma tipicamente Altro. Il successo del *butō* in Francia non può da allora spiegarsi senza questo sguardo esotico, che mescola fascinazione e inconsapevolezza e configura questa danza come un’alterità radicale, cercando nei corpi che essa espone i segni della differenza.

Questo sguardo esotico ha fissato il *butō* come radicalmente differente dalla danza contemporanea,<sup>94</sup> mascherando così i loro gesti comuni, la loro comune storia. Il fascino della distanza ha nascosto il fatto che i danzatori moderni in Francia e i danzatori *butō* condividevano una maniera comune di far emergere il gesto, un modo di stare in scena che chiamerò «gesto espressionista». Il *butō* in Francia è stato recepito sradicato, troncato dalla sua storia comune con i danzatori tedeschi, in un momento coreografico che occultava ampiamente la danza moderna attiva in Francia,<sup>95</sup> essa stessa profondamente segnata dal lavoro di danzatori tedeschi come Mary Wigman o Jean Weidt. Il *butō* rende quindi visibile sulle scene coreografiche francesi un gesto espressionista e un’estetica spettrale allora poco evidenti, vale a dire nascoste nel campo coreutico in Francia. Il *butō* e il Giappone rappresentano un *détour* per reintrodurre e rendere

<sup>93</sup> Gli studi giapponesi non si sviluppano in maniera considerevole in Francia fino all’inizio degli anni Settanta; l’esposizione *Japon des Avant-Gardes* ha luogo al Centre Pompidou di Parigi tra il 1986 e il 1987.

<sup>94</sup> In questo senso, la ricezione del *butō* in Francia fa parte della lunga storia della percezione esotica di danze venute da altrove, rintracciata da Anne Décoret. Nei suoi lavori, la studiosa rileva quanto l’etimologia del termine «esotico» significhi ciò che è straniero, esterno, fuori – *exo* in greco – dal nostro mondo occidentale e, per estensione, fuori da «la danza occidentale» (Décoret 2004).

<sup>95</sup> Ci riferiamo ad esempio ai danzatori Françoise e Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson, Jerome Andrews, Karin Waehner e a molti altri (Robinson 1990).

visibile un gesto espressionista, vicino e tuttavia occultato (Pagès 2010).

## X. 2 L'evoluzione del *butō* in Francia

### X.2.1 Lo sviluppo della pratica del *butō* in Francia e i suoi paradossi

I fraintendimenti sul *butō* si dimostrano tuttavia fecondi, stimolando entusiasmi e desideri molto forti per questo genere tra i danzatori contemporanei che lavorano in Francia. La prima manifestazione di questa passione è il viaggio in Giappone, per andare a formarsi “alla fonte”, presso un maestro. Effetto dello sguardo esotico, questo viaggio s’inscrive in un esotismo dei sensi dove i danzatori cercano, nello spaesamento, uno sconvolgimento percettivo volto ad arricchire il loro processo creativo.

Il viaggio dei coreografi Catherine Diverres e Bernardo Montet per visitare Ōno Kazuo nel 1983 è precursore e sarà seguito da numerosi altri. Il viaggio in Giappone diventa perciò l’inverso, l’opposto di quello fondatore per tutta una generazione di danzatori degli anni Settanta e Ottanta – denominata *nouvelle danse* o «nuova danza francese»: il viaggio a New York.<sup>96</sup> Nell’ambito coreografico francese allora predominato dalla danza classica e dalle astrazioni americane, il *butō* e il viaggio a Tokyo hanno così avuto la funzione di contro-modello estetico e di contro-storia per i danzatori che ricercavano dei maestri.

Tuttavia, questo genere si è anche consolidato come preparazione regolare per i danzatori in Francia, proponendo un «altrove sensoriale», lavorando su un tipo di pratica dell’improvvisazione e una «virtuosità dei sensi». Grazie all’insediarsi di numerosi danzatori giapponesi in Francia e attraverso l’organizzazione di stage di formazione professionale, la pratica del *butō* ha coinvolto un gran numero di danzatori. Dato ancora più significativo, il *butō* si è inserito negli istituti di formazione superiore per danzatori, come il Conservatoire National supérieur di Lione o, in particolare in questi ultimi anni, in un ente come il Centre national de danse contemporaine (CNDC) di Angers diretto da Emmanuelle Huynh.

Malgrado tutti questi canali di diffusione, la situazione del *butō* in Francia è oggi paradossale. Risultato di luoghi comuni associanti il *butō* a Hiroshima e a un’identità giapponese essenzializzata, rimane difficile per numerosi danzatori francesi ascrivere il proprio lavoro alla danza *butō*. E nel

<sup>96</sup> Appartengono a tale generazione, ad esempio, Dominique Boivin, Kilina Cremona, Didier Deschamps, Jean-Claude Gallotta, Jacques Garnier, Jean Guizerix, Michel Hallet-Eghayan, Michel Kéléménis, Brigitte Lefèvre, Mathilde Monnier, Wilfride Piollet, Hervé Robbe, Karine Saporta e molti altri. Si vedano Gérard Mayen (2012) e Michèle Dardy-Crétin (2007: 221-232).

momento in cui lo fanno, risulta loro difficile entrare nei grandi circuiti di programmazione, condizionati dall'opinione comune che vuole il *butō* "essenzialmente" giapponese.

Altro malinteso riguardante il *butō* in Francia, abbiamo detto, è l'estrema visibilità della compagnia Sankai Juku, che ha contribuito a ricreare una definizione del *butō* attraverso «segni» riconoscibili: il colore bianco, il cranio rasato, la lentezza. I discorsi focalizzati su questi elementi, su questi segni, sembrano allo stesso modo fissare le pratiche. Si può allora constatare una difficoltà a rimanere nella dimensione della sperimentazione, della creazione, e si assiste a una riproduzione di segni, divenuti «codici» indiscussi, come la nudità o la lentezza. Diventa in tal modo difficile, talvolta, percepire dove risieda la necessità di conservare questi elementi e capire in quale senso essi abitino le «forze» del gesto, i processi di sperimentazione.

### X.2.2 I nuovi desideri di *butō*

L'«appetito» per il *butō* perdura tuttavia in Francia da trentacinque anni: le programmazioni non diminuiscono, l'entusiasmo dei critici e la curiosità dei danzatori contemporanei non sono da meno. Dagli anni Duemila, la fascinazione per il *butō* è sempre attiva, ma attraverso altre vie e sentieri sinuosi e, soprattutto, grazie alla riscoperta di Hijikata Tatsumi quale fondatore del *butō*. A lungo Hijikata è rimasto sconosciuto, rimosso in favore di Ōno Kazuo, più anziano del suo collaboratore e soprattutto reduce delle scene francesi – di conseguenza, quindi, apparso agli occhi dei critici come il vero maestro e diventato figura leggendaria del *butō* (Pagès 2009: 12-14). Sono le ricerche di Patrick De Vos su testi (De Vos 2006: 87-99) e opere di Hijikata, la pubblicazione del volume collettivo *Butô(s)* (Aslan 2002) a cura di Odette Aslan e il ruolo d'istituzioni come la Cinémathèque de la danse o il Festival Vidéodanse del Centre Pompidou a Parigi che faranno conoscere la figura di Hijikata, il suo inserimento nelle avanguardie di Tokyo degli anni Sessanta e la sua ricerca performativa. Questa curiosità nei confronti di Hijikata e questa riscoperta si concretizzano attraverso citazioni e assimilazioni da parte di danzatori contemporanei che non hanno praticato il *butō*.<sup>97</sup>

Pertanto è il *butō* degli anni Sessanta e Settanta e, di qui, la sua dimensione performativa, a essere

<sup>97</sup> *Visitations* (2005) di Julia Cima propone una serie di assoli di grandi autori della storia della danza – Isadora Duncan, Maurice Béjart, Dominique Bagouet, Merce Cunningham, Vaclav Nižinskij e si apre con il rifacimento di un assolo di Hijikata tratto da *Hōsōtan. La Danseuse malade* (2008), creazione di Boris Charmatz, mette in scena dei testi di Hijikata. In *Produits d'autres circonstances* (2009), il coreografo Xavier Le Roy fa la narrazione in scena del suo processo di lavoro, volto a tentare di diventare danzatore di *butō* in due ore. Presentando la sua raccolta di materiale, realizzata con mezzi abituali come internet, la lettura di testi o l'imitazione di una danza, Le Roy ritrova, con il pretesto del *butō*, gli interrogativi che attraversano numerose sue *pièce* sul lavoro dell'artista e le condizioni di produzione di un'opera.

riscoperto ed elaborato da danzatori e coreografi contemporanei nelle loro creazioni. Questa nuova forma di fascinazione per il *butō* pare inserirsi in una più ampia tendenza della danza contemporanea nella Francia degli anni Duemila e del decennio successivo, che riscopre e ricostruisce le opere delle avanguardie americane degli anni Sessanta e rivendica l'influenza della *postmodern dance* così come della Judson Church. Isabelle Ginot già analizzava, nel suo articolo *Un lieu commun* (Ginot 2003), questo interesse dei coreografi contemporanei francesi per le avanguardie americane degli anni Sessanta. Esso si realizzava nell'attrazione dei giovani artisti per la teoria, attraverso una concezione della creazione come lavoro intellettuale e lavoro sensibile, la moltiplicazione di anti-spettacoli che rivendicavano forme di anti-danza e, infine, con il passaggio dalla preoccupazione per la scrittura coreografica a quella per il dispositivo; dalla costruzione di una gestualità a istruzioni per l'improvvisazione. Poiché all'inizio degli anni Ottanta il *butō* di Ōno Kazuo era diventato un contro-modello del paradigma coreografico americano, il *butō* di Hijikata e il suo inserimento tra le avanguardie visive degli anni Sessanta sembrano costituire, al volgere degli anni Dieci del Duemila, un nuovo fecondo riferimento, un nuovo confronto con l'alterità al fine di dinamizzare i processi creativi.

Questo nuovo interesse per il *butō* supera quindi la figura di Hijikata per riscoprire il *butō* nella sua dimensione avanguardistica. In questo stesso periodo, alla direzione del Centre national de danse contemporaine di Angers, Emmanuelle Huynh contribuisce alla riscoperta di un'altra figura dell'avanguardia giapponese, Kasai Akira, a lungo ignorato in Francia, invitandolo a realizzare con lei la creazione *Spiel* (2012) e a intervenire all'interno dei programmi di formazione dei giovani artisti. D'altro canto, Huynh propone un'attenzione particolare al *butō* nella maggior parte dei corsi di formazione per artisti coreografi, con *master class* assieme a Murobushi Kō, allo stesso Kasai Akira e a Tanaka Min.

Il *butō* rimane oggi un riferimento per tutta una generazione di artisti coreografi, alcuni per l'appunto passati per il CNDC, come Beryl Breuil, altri formati da Zaitzu Gyōei, come Laurence Pagès e Bleuène Madelaine, e altri ancora da Iwana Masaki, come Camille Mutel. In virtù del suo consolidamento nelle pratiche dei danzatori – l'insegnamento condotto al CNDC, così come quello di Iwana Masaki e Zaitzu Gyōei, che si svolge regolarmente da quindici anni –, il *butō* arricchisce inevitabilmente in modo costante i percorsi degli artisti contemporanei. Questi possono ritrovarvi una familiarità con la pratica dell'improvvisazione, oggi molto diffusa nell'ambito della formazione del danzatore, così come con le pratiche somatiche, attraverso un'intensa esplorazione della



dimensione percettiva e lo sviluppo di un saper-sentire. Evidenziamo inoltre che questi giovani coreografi – in specie Beryl Breuil, Laurence Pagès e Bleuène Madelaine – hanno anche seguito il percorso di formazione *Transforme*, organizzato dal 2008 al 2012 presso la Fondazione Abbaye de Royaumont<sup>98</sup> da Myriam Gourfink. Sebbene questa coreografa smentisca ogni legame col *butō*, possiamo ad ogni modo rilevare nella sua pratica dei processi d'intensificazione del gesto che vi si avvicinano. Attraverso una pratica di *yoga* dell'energia e una focalizzazione su parti infinitesimali del corpo e sensazioni molto precise, i danzatori giungono a una lentezza estrema e vedono trasformarsi la loro tonicità muscolare così come il loro stato affettivo. Il *butō* e la scena contemporanea sembrano così incrociarsi ancora su processi e interrogativi comuni.

Il *butō* in Francia sembra quindi giocare il ruolo di una forza di fondo, di un rimando sempre presente, di una prassi regolare. Persino se, influenzate dal suo successo, le pratiche e le creazioni di *butō* in Francia si sono spesso fissate in codici, il *butō* di per sé non smette di essere un riferimento sempre attivo che ha destabilizzato, in uno sconvolgimento fecondo, la danza contemporanea. Se l'etichetta «*butō*», molto legata allo stile del gruppo Sankai Juku, si dimostra talvolta limitante, questa danza trova ancora vie sinuose per infiltrarsi nelle pratiche dei danzatori e suscitare nuovi entusiasmi e desideri.

### X. 3 Bibliografia

Aslan, Odette

2002 *Butô(s)*, CNRS, Paris.

Barthes, Roland

2007 *L'empire des signes*, Seuil, Paris, ed. or. 1970.

Bataille, Georges

1987 *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Paris, ed. or. 1970.

Centre Georges Pompidou

1986 *Japon des avant-gardes*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Dardy-Cretin, Michèle

2007 *Annexe VI – La danse contemporaine en France dans les années 1970*, in «Michel Guy. Secrétaire d'État à la culture 1974-1976», Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, n. 22, pp. 221-232.

<sup>98</sup> L'Abbaye de Royaumont, situata a nord di Parigi, è un centro di creazione per l'arte musicale e coreografica. Il suo programma Ricerca e composizioni coreografiche è stato diretto da Susan Buirge, Myriam Gourfink ed è attualmente sotto la direzione di Hervé Robbe.



Décoret, Anne

2004 *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, Centre national de la danse, Pantin.

De Vos, Patrick

2001 *Le temps et le corps : dedans / dehors. Sur la pensée du buto chez Hijikata Tatsumi*, in *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, PUV, Saint-Denis, pp. 101-110.

De Vos, Patrick

2006 *Danser après la bombe*, in «Europe», giugno-luglio, pp. 141-154.

De Vos, Patrick

2006 *Hijikata Tatsumi et les mots de la danse*, in «Japon Pluriel», n. 6, Philippe Picquier, Arles, pp. 87-99.

Didi-Huberman, Georges

2003 *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris.

Eco, Umberto

2003 *Le zen et l'Occident*, in «Revue d'esthétique», n. 44, pp. 49-64.

Krauss, Rosalind

1996 *Le destin de l'informe*, in Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Ginot, Isabelle

2003 *Un lieu commun*, in «Repères – cahier de danse», marzo, n. 11, pp. 2-9.

Ginot, Isabelle e Roquet, Christine

2003 *Une structure opaque: les Accumulations de Trisha Brown*, in «Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle», Centre national de la danse, Pantin, pp. 253-273.

Godard, Hubert

1998 *Le geste et sa perception*, in Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris, pp. 224-229.

Louppe, Laurence

2000 *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles.

Mayen, Gérard

2012 *Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDP d'Angers*, L'Entretemps, Montpellier.

Pagès, Sylviane

2009 *Ōno Kazuo: le plus vieux danseur du monde. Légende d'une verticalité épuisée*, «Repères - cahier de danse», novembre, pp. 12-14.

- 2009 *La réception des butô(s) en France. Représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat sous la direction d'Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, Université Paris 8.
- 2010 *Résurgence, transfert et voyages d'un geste expressionniste en France: une historiographie discontinue et transnationale. Le butô entre le Japon, la France et l'Allemagne*, in *Mémoires et histoire en danse*, «Mobiles», n. 2, L'Harmattan, Arts 8, Paris, pp. 373-384.
- 2011 *La construction exotique du butô en France*, in «L'Ethnographie», «Pratiques corporelles artistiques et regard de l'autre», Editions L'Entretemps, Montpellier, n. 5, pp. 125-136.
- 2015 *Le butô en France, malentendus et fascination*, Centre national de la danse, Pantin.

Robinson, Jacqueline

- 1990 *L'aventure de la danse moderne en France*, Bougé, Paris.

Scholz-Cionca, Stanca e Leiter, Samuel L.

- 2000 *Japanese theatre and the international stage*, Brill, Leiden, Boston, Köln.

S  galen, Victor

- 1978 *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, Montpellier.

Wilkinson, Endymion

- 1992 *Le Japon face    l'Occident. Images et réalités*, Complexe, Bruxelles.

Vitez, Antoine, a cura di

- 1988 *Faire   v  nement*, coll. *L'art th   tral*, n. 9, Actes Sud, Arles.

## XI. *Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira*

di Maria Pia D'Orazi

### XI.1 *Che cos'è il corpo che danza?*

L'insegnamento del *butō* si è sviluppato in Italia a partire dalla fine degli anni Ottanta. Grazie all'iniziativa di Università, singoli organizzatori, associazioni culturali o istituzioni come la Japan Foundation, una serie di danzatori giapponesi appartenenti a generazioni diverse, con una molteplicità di stili e differenti modalità di allenamento, è arrivata più o meno regolarmente, nel corso degli anni, a tenere stage e spettacoli, creando in alcuni casi la continuità pedagogica della "scuola".<sup>99</sup>

Con la loro diversità, artisti come Ōno Kazuo, Kasai Akira, Akaji Maro, Iwana Masaki, Ikeda Carlotta, Murobushi Ko, Yoshioka Yumiko, Endo Tadashi, Tanaka Min, Horikawa Hisako, Muronoi Yoko, Takenouchi Atsushi, per citarne solo alcuni, hanno innescato una riflessione sulla natura del *butō* e aperto una serie di domande: che cos'è il *butō*? È il prodotto specifico e non riproducibile dell'ambiente culturale del Giappone degli anni Sessanta, in cui è nato, oppure è un genere di danza esportabile in qualunque luogo? Che cosa lo rende diverso dalle altre forme di danza contemporanea? Interrogativi che in alcuni casi hanno stimolato gli stessi danzatori a sistematizzare il loro pensiero in maniera organica, individuando un alfabeto e una base di principi.<sup>100</sup>

Oggi possiamo dire che il campo è ormai sgombro da equivoci. Il *butō* non è mai stato un linguaggio codificato e non può essere considerato in termini di forma. Oltre l'imitazione di una precisa grammatica estetica e gestuale legata all'esperienza dei due fondatori – Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo – c'è una riflessione sul significato del corpo che può essere l'eredità da cui partire per fare in modo che il *butō* diventi un seme capace di germogliare nuovi stili, piuttosto che una forma destinata a svuotarsi se privata del rapporto con la vita che ne ha determinato la nascita. Quanto alla sua specificità culturale, lo stesso Hijikata ha creduto che fosse possibile far nascere ovunque il *butō* a patto di affrontare il mistero del corpo. Mentre ciò che lo rende diverso da altri generi di danza è in definitiva una visione del corpo che modifica la concezione stessa della danza e i suoi

<sup>99</sup> È stato così per Kasai Akira a Roma; per Iwana Masaki, che si è stabilito soprattutto tra Roma, Napoli e Milano; per la collaborazione di Yoshioka Yumiko con l'Associazione Gest-azione di Lerici; per quella di Takenouchi Atsushi con lo Spazio-NU di Pontedera o per Onishi Sayoko, che si è stabilita a Palermo dove ha fondato un'Accademia di *butō*.

<sup>100</sup> È il caso di Iwana Masaki, che ha sistematizzato il lavoro dei suoi laboratori nel volume *The Intensity of Nothingness* (Iwana 2002).

parametri di base.

Il *butō* nasce da una serie di esperimenti percettivi che azzerano la tecnica per rispondere a una domanda che la precede: che cos'è il corpo che danza? Il risultato è l'individuazione di un livello corporeo che non riguarda più l'individuo con la sua specifica identità sociale, ma riguarda il "corpo umano" come entità vivente, materia analoga a qualsiasi altro elemento dell'universo. Partito dall'idea che la danza è l'esposizione del corpo in quanto sostanza naturale – «materia che non ha alcuna volontà d'espressione ma può presentare se stessa come un magazzino della memoria fisica dei suoi atti e della memoria dell'intero universo, percepito come l'insieme di sfumature diverse d'energia» (D'Orazi 2010: 24-25) – Hijikata ha parlato di un vissuto che si accumula nelle profondità del corpo e che nella danza chiede di venire alla luce. In questo modo, ha rivoluzionato il concetto di danza svincolandolo dalla sua identificazione con il movimento e modificandone i punti di riferimento. Cambia il rapporto con tempo e spazio: il tempo non è più una successione d'istanti da riempire con una sequenza ritmica di gesti, ma l'insieme delle esperienze vissute e accumulate nel corso degli anni; lo spazio non è un luogo da attraversare, ma la superficie che l'individuo occupa e l'ambiente che riesce a creare intorno a sé modificando la qualità della sua presenza. Soprattutto, «la danza non si può costruire solo con lo spazio e con il tempo» (D'Orazi 2010: 42). Per prima cosa serve "l'energia", e i danzatori hanno la possibilità di «prendere l'immaginazione e trasformarla in energia» (D'Orazi 2010: 42). L'energia è una categoria spazio-temporale che fa appello alla coscienza e che entra a far parte dell'allenamento. La danza comincia quando corpo e coscienza entrano in contatto, ma come realizzare una simile connessione dipende dalla personalità e dalla storia di ciascun artista. Ecco perché i danzatori sono tutti diversi e insegnano tutti cose diverse. Ognuno insegna il percorso d'individuazione della propria danza.

Considero veri e propri "momenti fondativi", per la diffusione e lo studio del *butō* in Italia, l'arrivo di Ōno Kazuo all'Università di Roma La Sapienza nel 1986, quello di Iwana Masaki al Teatro La Comunità di Roma nel 1991 e Kasai Akira, sempre a Roma, nel 1998.<sup>101</sup>

Ōno Kazuo è stato la scoperta delle radici: l'originalità e l'impatto della sua presenza sulla scena hanno innescato una riflessione sui principi originari del *butō*, e lo hanno imposto come modello ideale di uno stile basato sull'improvvisazione. Iwana Masaki è stato l'incontro con un preciso sistema di allenamento, che ha puntato l'attenzione sulla natura della preparazione fisica di un

<sup>101</sup> Kasai Akira è arrivato per la prima volta in Italia per il Festival *butō. La danza Giapponese incontra l'Occidente*, al Teatro Greco di Roma, nell'ottobre del 1998.

danzatore non più chiamato in scena all'esecuzione del bel gesto. Mentre con Kasai Akira è arrivato lo spaesamento, la messa in discussione delle convinzioni acquisite e un nuovo inizio. Di questi tre artisti mi sono occupata personalmente a lungo. In questo saggio parlerò tuttavia di Kasai Akira, per diverse ragioni.

Kasai ha partecipato alla creazione del *butō* e definisce il suo lavoro come una sintesi fra lo stile di Hijikata e quello di Ōno, fra coreografia e improvvisazione, oggettività della forma e libertà dell'immaginazione. Ricostruire il suo percorso permette di ripercorrere la nascita del *butō* e le sue principali linee di sviluppo. Ma permette anche di identificare un passaggio molto delicato fra la costruzione del corpo come spettacolo in se stesso e la costruzione di uno spettacolo per il pubblico, che diventa indicazione essenziale per una danza spesso limitata all'esposizione della sola "costruzione del corpo". Infine, Kasai è stato anche l'allievo che ha "superato" i maestri permettendo al *butō* di proiettarsi nel terzo millennio con un nuovo significato. Sperimentando un'inedita relazione fra corpo e linguaggio, che mette insieme in modo originale i principi del *butō* e quelli dell'euritmia di Rudolf Steiner, Kasai ha rilanciato l'interrogativo originario – "che cos'è il corpo?" – avviando una riflessione che, nelle sue conclusioni, non riguarda più soltanto il rinnovamento della danza, ma si estende alla condizione del corpo nella società contemporanea e torna a parlare della relazione fra individuo e mondo.

## XI.2 Una metrica per l'immaginazione

Kasai Akira incontra Ōno Kazuo nella scuola di danza espressionista di Eguchi Takaya a Tokyo all'inizio degli anni Sessanta. Diventa suo allievo quando il famoso studio sulla collina di Yokohama è ancora quasi deserto: Ōno è il suo maestro personale. Kasai ha 18 anni, Ōno 56. Assieme a lui prepara il suo debutto su un palcoscenico.<sup>102</sup> Attraverso di lui conosce Hijikata e prende parte alle prime *Dance Experience*:<sup>103</sup> esperimenti sulla percezione, sul movimento e l'immobilità.

Il *butō* nasce qui, come possibilità di sperimentare un tipo di esistenza sospesa fra la vita e la morte, fra io e non-io, un luogo in cui il danzatore rinuncia a qualsiasi volontà di esprimere. Come portare in scena questo corpo che rinuncia a esprimere, secondo Kasai, è stata una delle grandi contraddizioni che Hijikata ha dovuto affrontare. Perché «non si può stare sul palco senza avere la

<sup>102</sup> Lo spettacolo è *Gigi* (Sacrificio rituale), del 1963.

<sup>103</sup> Kasai danza in *Bara iro dansu* (Danza rosa), del 1965, e in *Tomato -Seiai Onchōgaku* (Pomodoro: lezioni introduttive sull'educazione sessuale), del 1966.

volontà di esprimere qualcosa». <sup>104</sup>

Kasai lavora con Ōno e Hijikata fino al 1966, quando si esibisce per la prima volta come solista. <sup>105</sup>

Di questo suo periodo di formazione racconta:

«Ōno ti fa lavorare con il potere dell'immaginazione mentre con Hijikata oggettivizzi qualsiasi cosa. Io ho bisogno di entrambi. [...] Per Ōno il motore della danza era il dialogo con se stesso. [...] Il modo in cui nel suo animo nasceva un'immagine diventava la dialettica interiore che generava la danza. Hijikata invece tendeva a eliminare completamente questa dialettica. Quanto a me, cercavo di accogliere quello che veniva da questi due maestri: ero affascinato dalla bellezza oggettiva di un "cadavere" – un corpo senza volontà espressiva – come proponeva Hijikata, ma contemporaneamente anche dal modo in cui Ōno volgeva lo sguardo all'interno e rifletteva su come creare un dialogo fra se stesso e una determinata immagine. Tutti e due sono stati miei modelli» (Kuwabara 1996).

Kasai prende da Ōno la convinzione che nell'improvvisazione sia lo spirito a muovere il corpo dall'interno, da Hijikata un metodo coreografico che non stabilisce nulla in anticipo ma si basa su ciò che «intuitivamente senti fra te stesso e il danzatore quando cominci un movimento fisico concreto» (Ishii 2013: 6).

Poi la sua ricerca prosegue in un'altra direzione. Il fatto è che Ōno «non muove un passo prima di aver costruito una base nell'immaginazione» (Ishii 2013: 7), però la sua immagine è sempre qualcosa di intimo e personale. Mentre Hijikata, che arriva a costruire i suoi pezzi in modo da "provocare le memorie nel corpo", riserva in realtà questa possibilità soltanto a chi guarda: «solo il pubblico può richiamare la memoria» (Kuwabara 1996), ma non i danzatori, chiamati a mettere in forma il suo paesaggio interiore e "isolati" nella dimensione del "cadavere". Ōno si perde nel lirismo, Hijikata si lascia andare a un materialismo che esclude qualsiasi dimensione spirituale.

È allora che Kasai prende le distanze dai "maestri". Lui cerca una forma di oggettività nell'immaginazione che abbia la stessa funzione della metrica in poesia. Kasai vuole creare una danza basata su un tipo di immaginazione di carattere universale, alla quale chiunque possa fare riferimento.

S'incammina per una strada tutta sua e apre una scuola che chiama *Tenshikan* (La casa degli

<sup>104</sup> Kasai Akira, durante un workshop di euritmia e danza *butō* a Toscana, luglio 2011.

<sup>105</sup> Lo spettacolo si intitola *Takkei Seibo* (La crocifissa Vergine Maria), realizzato in collaborazione con Hijikata Tatsumi e lo scrittore Mishima Yukio, con la partecipazione di Ōno Kazuo e di Takai Tomiko.

angeli).<sup>106</sup> Non ha nessuna intenzione di «insegnare quello che facevano Ōno e Hijikata» (Ishii 2013: 7-8), il *Tenshikan* nasce dal «desiderio di fornire un luogo in cui le persone che volevano danzare potessero danzare liberamente e aprirsi ai venti di cambiamento dell'epoca», un luogo ispirato a un modello di società ideale:

«Era la visione di una società che aveva la possibilità di esistere senza alcun tipo di struttura di potere centrale. [...] Avevo la sensazione che la danza potesse essere un sentiero migliore per arrivare alla radice delle cose più di qualsiasi forma di pensiero politico o religioso. C'era solo un elemento fermo nella mia metodologia: non insegnare danza. Se avessi cominciato a insegnare, il risultato sarebbe stato che avrei creato un'altra forma di autorità centrale. [...] E per sette anni ho fornito un luogo per attività artistiche e culturali in uno stato di completa anarchia» (Ishii 2013: 7).

Poi all'improvviso lascia tutto e nel 1979 si trasferisce in Germania per “leggere il corpo” attraverso l'euritmia di Rudolf Steiner e, nello stesso tempo, per cercare di capire che tipo di rapporto può avere un artista con la società, perché «la relazione che una persona stabilisce con la società dovrebbe derivare dal modo in cui si relaziona con il proprio corpo» (Kuwabara 1996).

«Mi sono dedicato all'Euritmia perché era un modo per affrontare il mio corpo e la società nello stesso tempo. Confrontarsi col corpo vuol dire confrontarsi con la società. Nel *butō* erano collegati in modo anarchico, volevo esplorare una possibile connessione più concreta del modo d'essere di un corpo in relazione alla società» (Kuwabara 1996).

Secondo Kasai la vera rivoluzione di Hijikata consiste nell'aver identificato la danza con «la manifestazione del tipo di consapevolezza che esiste in un corpo nel momento presente»:

«La bellezza dei movimenti e la potenza del gesto atletico sono elementi importanti, ma dal punto di vista del Butō la danza non è una forma d'arte fisica, è un modo di mostrare la propria consapevolezza. Per questo anche se il corpo non si muove, è sufficiente che sia chiara la consapevolezza del motivo per cui il corpo non si muove per poter continuare a parlare di danza. Danzare non vuol dire muovere il corpo, quanto piuttosto mostrare che tipo di consapevolezza spinge il corpo a muoversi» (Kasai 2010).

<sup>106</sup> Kasai apre il *Tenshikan* nel 1971.



Allora, per costruire il corpo che danza non serve tanto allenare la forza fisica attraverso il potenziamento dei muscoli, quanto piuttosto «modificare il corpo attraverso l'allenamento della coscienza» (Ishii 2013: 10). È l'immaginazione che trasforma il corpo e, come già aveva fatto Hijikata,<sup>107</sup> Kasai usa le parole per «risvegliare l'essenza primordiale nel corpo» (Ishii 2013: 10) e nutrire l'immaginazione. L'incontro con l'euritmia di Steiner – che individua un modo di collegare corpo e coscienza attraverso la parola – serve ad approfondire l'originaria ricerca del *butō* in direzione di una “metrica” dell'immaginazione.

### XI. 3 *Il corpo come opera*

Nella danza Kasai parla di due livelli compostivi: il lavoro che viene portato sul palco, la danza visibile, la coreografia registrata che rimane nella storia, e qualcosa di più profondo come la costruzione del corpo, il corpo del danzatore in se stesso, il corpo come opera. Sono due modi di danzare profondamente legati, che possono convivere oppure scorrere paralleli. Nel balletto classico, per esempio, l'opera nasce attraverso la costruzione del corpo, perché in questo caso «per danzare bisogna essere padroni delle tecniche del balletto».<sup>108</sup> Mentre nella danza contemporanea succede spesso il contrario: «Il punto di partenza è l'opera, s'improvvisa e da un'improvvisazione nasce lo spettacolo».<sup>109</sup> Il *butō* nella sua intenzione di “mostrare al pubblico che cos'è il corpo umano” sembra muoversi nell'ambito del “corpo come opera” ma non ha esclusivamente questa direzione: «La sua caratteristica principale è dissolvere l'io – spiega Kasai. E da questo punto di vista mostrare il corpo per quello che è può non essere sufficiente come opera di danza, anche se nel concetto totale del *butō* il corpo nella sua presenza è già un'opera e non serve una coreografia perfetta».<sup>110</sup>

Oltre al balletto, in Europa esiste un ulteriore metodo per costruire il corpo e che, secondo Kasai, non è stato ancora usato dai danzatori perché si è sviluppato in un ambiente esoterico ed è poco conosciuto. Si tratta appunto dell'Euritmia, una tecnica per costruire il corpo attraverso la parola che stabilisce un legame fra il movimento e l'energia di emissione della voce, restaurando l'azione generatrice della parola prima della sua cristallizzazione nel significato.

Durante il suo soggiorno in Germania Kasai matura la cognizione del “potere delle parole”: «Se

<sup>107</sup> Cfr. la ricostruzione del metodo di lavoro di Hijikata fatta da un suo allievo (Waguri 1998).

<sup>108</sup> Kasai Akira durante un workshop a Roma, ottobre 2010.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Kasai Akira durante un'intervista inedita con Maria Pia D'Orazi a Roma, febbraio 2010.

prendiamo il termine “mare” – spiega – il suo potere non è nel significato, ma nel fatto che quella parola può creare il mare nella mia mente. In altri termini, l’intero “mondo esterno” esiste nel corpo umano e sono le parole che lo generano dentro di noi” (Ishii 2013: 9). La danza «nasce nel momento in cui l’immaginazione si lega al corpo e lo fa trasformare. E non riguarda più “che cosa si riesce a fare con il corpo”, ma riguarda il “come ci si mette in relazione con il corpo”». <sup>111</sup>

Il rapporto fra corpo e immaginazione occupa il cuore del *butō* ed è uno dei principi funzionali dell’Euritmia. Steiner si è preoccupato di «legare la forza dell’idea che c’è nella parola e la forza materiale presente nel corpo».

Il *butō* cerca di collegare il movimento all’energia dei sensi e all’energia delle parole utilizzando la consapevolezza del corpo. E l’energia delle parole e dei sensi «sono sempre presenti nel nostro corpo anche se non ne siamo consapevoli»: «Si può vivere senza cibo per un mese. Si può smettere di respirare per un minuto. Ma non si può vivere neanche un secondo senza l’energia delle parole e dei sensi». <sup>112</sup> Come controllare i sensi e come usare le parole per produrre energia è un tema esoterico – spiega Kasai. E questa costruzione esoterica del corpo «è ciò che hanno tentato in Germania alla fine del diciannovesimo secolo Rudolf Steiner e Rudolf Von Laban». <sup>113</sup>

Kasai è convinto che la consapevolezza del corpo diventi un’immagine attraverso il cambiamento dei sensi. O meglio, quando i sensi e la consapevolezza lavorano insieme il corpo fisico cambia, cambia la materia. Ma a questo livello, bisognerebbe essere in grado di vedere che cos’è la materia, che cos’è realmente il corpo fisico. Vedere che «la danza elimina il sé fisico» (Kuwabara 1996):

«La comprensione della materia fra oriente e occidente è completamente differente. In occidente, la materia è il corpo. In oriente in definitiva non c’è materia. La danza passa dal corpo di materia al più ampio corpo non materiale» (Kuwabara 1996).

«Normalmente consideriamo come corpo tutto ciò che è delimitato e contenuto dalla pelle. Tuttavia questa idea del corpo è solo un’illusione, perché il corpo si espande all’esterno della pelle illimitatamente. Per gli orientali è un concetto ovvio. Nell’area latina e germanica invece si considera corpo ciò che si trova all’interno della pelle. L’Occidente ha creato le scienze naturali moderne basandole sull’osservazione della materia dall’esterno. Al contrario gli

<sup>111</sup> Kasai Akira durante un workshop a Roma, maggio 2014.

<sup>112</sup> Kasai Akira durante un workshop di Euritmia e danza *butō* a Toscana, luglio 2011.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

orientali hanno sempre percepito il corpo dall'interno e da questa percezione sono partiti per costruire la loro cultura, cioè dall'idea di osservare ogni elemento della natura dall'interno. Steiner ha sviluppato un metodo per capire cos'è il corpo dall'interno».<sup>114</sup>

Pur non essendo un danzatore «Rudolf Steiner ha provato a scoprire che cosa siamo dall'interno». E dal punto di vista della danza, guardare il corpo dall'interno vuol dire «riuscire a pensare che il corpo è più grande dell'universo, che c'è una memoria iniziata prima dell'universo» (D'Orazi 2008: 58).

«L'Euritmia libera l'esistenza limitata del corpo mettendo in relazione il potere della parole con i movimenti corporei. Libera la tua esistenza corporea o fisica o anche materiale in direzione dell'universo. [...] Ma devi abbandonare il corpo. Questa liberazione può essere chiamata un'iniziazione nel mondo spirituale o universo. Ma lo scopo della danza non è questa iniziazione, che pure è un processo importante per la danza. Per danzare devi esperire l'iniziazione nella materia dopo aver esperito quella nello spirito. Devi tornare indietro nel mondo materiale una volta ancora. È impossibile danzare quando si è liberati perché la liberazione è abbandono del corpo e la danza è un'arte radicata nel corpo che muove l'esistenza fisica» (Kuwabara 1996).

Secondo Kasai la coreografia non è il processo di mettere in forma la materia, quanto piuttosto il processo di creazione del contenuto: «Per insegnare ai danzatori i movimenti devi dare loro dei concetti» (Kuwabara 1996). La danza deve coinvolgere i tre corpi che ogni essere umano possiede: il corpo individuale, chiuso nell'epidermide; il corpo nazionale, che comprende tutte le persone che parlano la nostra stessa lingua; il corpo universale, che in ogni momento vive assieme al cosmo. Pensare di sviluppare il corpo esclusivamente attraverso il movimento vuol dire fermarsi a «uno stadio preistorico della danza».<sup>115</sup> L'importante non è quanto duramente ci si allena: «Il corpo non si sviluppa a meno che il danzatore non sviluppi anche la comunità» (Kuwabara 1996). Il *butō* «è nato grazie a un forte legame col corpo nazionale»,<sup>116</sup> riaffermando il valore dell'identità giapponese in un momento storico in cui esisteva ancora un concetto di Nazione che la globalizzazione ha ormai frantumato. E proprio grazie alla percezione di questo corpo Kasai s'è

<sup>114</sup> Kasai Akira, durante un workshop di Euritmia e danza *butō* a Toscana, luglio 2011.

<sup>115</sup> Kasai Akira, durante una conferenza all'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, giugno 2008.

<sup>116</sup> Kasai Akira, durante un workshop di euritmia e danza *butō* a Toscana, luglio 2011.

avvicinato all'Euritmia, «perché il corpo nazionale è fortemente influenzato da consonanti e vocali della lingua di appartenenza» e «ogni popolo possiede un corpo differente e ne acquista consapevolezza in modo differente» (Kuwabara 1996). O più esattamente: «Il corpo si forma attraverso il suono».<sup>117</sup>

#### XI.4 *Guarire con le parole*

Compreso il suo periodo tedesco, Kasai non danza per 14 anni. Quando torna in Giappone, nel 1986, Hijikata è scomparso, Ōno è diventato un artista internazionale di grande successo e gli amici che avevano fatto parte della contestazione degli anni Sessanta sono integrati nella società. Del *butō* è rimasta soltanto l'atmosfera esteriore e niente più. Allora comincia a sentire molto chiaramente che nel *butō* c'è ancora qualche cosa di incompiuto e che in un'epoca in cui il corpo dell'uomo e la vita dell'uomo sono diventate semplici informazioni, nasce un nuovo interrogativo sul tipo di rapporto che l'uomo ha con il proprio corpo. E torna in scena con quel suo spettacolo del 1994, *Seraphita*, per il quale la critica parlerà di lui come del Nijinski del Giappone.

Se la danza è una questione di consapevolezza, la consapevolezza non è un privilegio esclusivo del danzatore. Da questo punto di vista acquista un significato che oltrepassa il puro piacere di muoversi e diventa un modo per ricostruire un corpo che ha perso il contatto con la sua energia vitale. Qualche decennio prima, per la sua rivoluzione Hijikata era partito dallo stesso punto:

«Il corpo è l'incarnazione di una persona, ma Hijikata si guarda intorno e vede solo cadaveri, individui senza più contatto con se stessi che hanno interiorizzato le restrizioni del loro ambiente culturale limitando la pienezza della loro esistenza mentale, spirituale e sentimentale. Quando definisce la danza *butō* "il cadavere che si alza in piedi con un disperato desiderio di vita", Hijikata esorta il danzatore alla piena consapevolezza di quel corpo che nella quotidianità sembra disabitato, consegnato a un'organizzazione che ne stabilisce bisogni, desideri e modalità di salvezza: ignaro delle sue potenzialità, spaventato dalla forza delle sue pulsioni e dal mistero del suo funzionamento. Il suo *butō* è l'eresia di un corpo totale» (D'Orazi 2008: 19-20).

Secondo Kasai è molto comune l'idea che la globalizzazione e l'uso del computer abbiano reso più facile la comunicazione in tutto il mondo. Ma in realtà si tratta solo di «una comunicazione

<sup>117</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con Maria Pia D'Orazi, Tuscania 2011.

superficiale che ha perduto qualsiasi intimità, e che ha molto condizionato la nostra politica»: «La politica in era globale è un'apparenza senza contenuto, è solo menzogna e non possiede più morale».<sup>118</sup> Kasai crede che l'unica vera guerra del futuro sarà quella fra politica e cultura, perché «nell'arte è ancora possibile creare rapporti veri basati sul sentimento e prima o poi la cultura comincerà a protestare contro la politica che non ha più cuore».<sup>119</sup> Anche la lotta americana al terrorismo «è solo un falso bersaglio della globalizzazione, che nutre interessi molto profondi. Così come la rivolta in Tunisia o la cosiddetta "primavera araba" sono soltanto momenti programmati di finta libertà».<sup>120</sup>

Nell'epoca dell'inautentico la danza non riguarda più solo i danzatori ma riguarda "tutti i corpi". E corrisponde al desiderio di rigenerare un corpo degradato: «Il mio lavoro è creare attraverso la forza della parola un nuovo corpo».<sup>121</sup> dichiara oggi Kasai.

A chi gli chiede che cos'è il *butō*, Kasai risponde che non gli interessa saperlo. Quello che cerca invece è «un corpo autentico che possa far nascere la parola vera»:

«Perché danzo? Dentro di me ci sono cose che non posso esprimere con le parole e allora danzo. Questo non vuol dire però che io non abbia fiducia nelle parole o che non creda nelle parole. Al contrario, io cerco di riconoscere la vera forza della parola. Le nostre parole sono un puro strumento per trasmettere il significato, hanno perso il potere di guarire. Ma la parola vera è un fluire di vita. Io voglio trasformare parole ridotte a simboli in parole di vita. E se nascerà questa parola potrò smettere di danzare».<sup>122</sup>

Secondo Kasai lo sviluppo dei media e dell'informatica, che apparentemente sembra aver arricchito la cultura, ha portato il corpo umano lungo la strada della sua distruzione. L'unico rimedio a questa sua distruzione non è il movimento in sé o la danza in quanto tale, ma è «la creazione di un corpo nuovo che nasca dal rinnovato legame con parola».<sup>123</sup> Attraverso questo legame il corpo può accedere a un livello inesauribile di energia. E «come conservare l'energia che vive nell'essenza della danza, all'interno di un sistema globalizzato» è il compito del *butō* per il futuro: «È un problema che non riguarda soltanto la danza ma l'arte in generale. Perché tutta

<sup>118</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con Maria Pia D'Orazi a Tuscania, luglio 2011.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con Maria Pia D'Orazi a Roma, maggio 2014.

<sup>122</sup> Kasai Akira, durante una conferenza alla Libera Accademia di Belle Arti (RUFA) di Roma, maggio 2010.

<sup>123</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con M.P. D'Orazi a Roma, maggio 2014.

l'attività artistica è integrata al sistema economico». <sup>124</sup> Allora la cosa più importante è tornare al punto d'origine del corpo, «non tanto alle origini della danza, ma tornare alle origini del corpo». <sup>125</sup> E all'origine del corpo c'è un movimento senza scopo e senza ricompense.

#### XI. 5 *La danza criminale* <sup>126</sup>

Kasai è arrivato in Italia spiegando che non poteva insegnare il *butō giapponese*, ma poteva contribuire a costruire un originale *butō italiano*. Perché il *butō* è nato in Giappone soltanto per caso, o meglio, Hijikata e Ōno hanno scoperto qualcosa che esisteva già, un po' come è successo a Newton con la legge di gravità o per l'America scoperta da Colombo. Ecco, scoprire qualcosa non necessariamente vuol dire crearla dal nulla. Kasai è convinto che Hijikata e Ōno, con il loro esempio, hanno dimostrato che il *butō* è possibile, ora però deve essere costruito in ogni luogo.

Si tratta di un compito semplice e complesso nello stesso tempo, perché il *butō* è una danza che nasce tramite la comprensione del nostro corpo, ma comprendere il corpo degli essere umani equivale a capire l'universo nella sua totalità e sono tante le personalità che hanno provato a individuare il segreto del corpo: «Il medioevo è costellato di questo tipo di eretici, come pure l'epoca romana». <sup>127</sup> Si tratta di entrare nel corpo e decifrare il suo messaggio: «Siamo in grado di leggere il nostro corpo come se fosse un libro?». <sup>128</sup>

Per poter parlare di *butō*, secondo Kasai è necessario che si verifichino tre condizioni, in presenza della quali anche un ballerino classico può essere definito *butō*:

«Un danzatore deve avere gli strumenti per percepire il proprio corpo, perché il *butō* è il riconoscimento dell'esistenza materiale del corpo. Deve vivere con il mondo contemporaneo, perché il *butō* si muove con il mondo, non è una nuova tradizione ma è sempre in evoluzione. E la sua danza deve essere criminale, perché il *butō* è sempre in lotta contro il potere». <sup>129</sup>

Durante i suoi laboratori Kasai indica come strada possibile per costruire un corpo originale quella di seguire la forza della coscienza. Non si tratta di ripetere un modello, ma di raccogliere la forza della coscienza nella sua massima intensità. Perché la danza non può essere contemporanea se la

<sup>124</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con chi scrive a Tokyo, novembre 2012.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> Il paragrafo che segue è una rielaborazione di parte di due articoli già pubblicati: D'Orazi 2010 e D'Orazi 2011.

<sup>127</sup> Kasai Akira, durante un workshop di danza *butō* a Roma, 2004.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Kasai Akira, durante una conferenza all'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, giugno 2008.

forza della coscienza non è in grado di costruire il nostro corpo. Come si costruisce un corpo attraverso la coscienza? Per esempio, senza mai perdere il momento in cui si prova una forte emozione:

«Non lasciatevi andare solo per godere l'emozione, ma usate subito quel momento per inserire la coscienza nel corpo e imparare a riconoscere una sensazione dai suoi attributi fisici. Costruire il corpo vuol dire esattamente questo. Anche nel balletto il corpo viene costruito però si ripetono sempre gli stessi movimenti».<sup>130</sup>

Kasai chiede al danzatore di essere in grado di richiamare la memoria della materia, non come parte dello spettacolo ma dell'allenamento. E per ritrovarne la memoria, è necessario mettere in crisi il corpo. In genere si ricorda quando una sorta di equilibrio diventa precario: «Compromettere lo stato di equilibrio è la più importante tecnica di danza».<sup>131</sup> Normalmente non senti lo stomaco, o il sangue che scorre perché sei in equilibrio ma quando per esempio è incredibilmente caldo o sei terribilmente affamato o spaventato, puoi ricordarlo perché uno stato di equilibrio che hai mantenuto in te è pregiudicato. Quando un danzatore cerca di essere un pesce dovrebbe compromettere l'equilibrio dei suoi polmoni, per esempio saltando nell'acqua e smettendo di respirare: «Bisogna mettere in pericolo il proprio corpo per potersi muovere quando ci si vuole muovere».<sup>132</sup>

Inteso così, il *butō* dovrebbe camminare parallelamente alla danza contemporanea. Dovrebbe trasformarsi sempre con la sua epoca e con il mondo. Perché è un interrogativo che riguarda il modo di usare e costruire il corpo al presente.

L'importante è tradire sempre l'intenzione del corpo: in questo modo l'azione è mossa da due vettori contrastanti che la rendono viva, come il condannato che va a morire desiderando disperatamente la vita. Mantenere vigile la coscienza e l'attenzione permette al pubblico di sentire che sulla scena c'è un corpo vivo che compie realmente qualcosa, perché è la dimensione interna del movimento che crea la relazione con il pubblico. Un modo per dire che esiste uno spazio reale, che è dato dai confini materiali di un luogo, e uno spazio creativo, che si proietta oltre quei confini, che vive dell'immaginazione e dell'energia del danzatore, e che è lo spazio della danza. Si tratta di creare lo spazio lanciando la propria energia e mantenendo la consapevolezza, pensando che la

<sup>130</sup> Kasai Akira, durante un workshop di danza *butō* a Roma, 2006.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.



forma non riferisce la verità e l'oggettività della materia, ma è solo uno spunto per prolungare l'immaginazione nell'universo.

Durante il lavoro con un gruppo di danzatori italiani sull'*Eliogabalo* di Artaud,<sup>133</sup> Kasai ha usato il concetto di "mito" per spiegare come "prolungare l'immaginazione":

«Il vostro obiettivo è vivere il mito. Ai tempi nostri c'è il prendere, all'epoca del mito c'è l'offrirsi. Nell'epoca del mito non c'è l'io unico ma la sensazione di essere con molte persone. Oggi l'io domina tutto. Per Eliogabalo dovete sempre muovervi come se foste più persone. L'esercizio di collegare la voce al movimento serve perché se non si è capaci di tirare fuori la voce non si riescono a sentire altre presenze. Bisogna lavare via il proprio io e percepire altre persone. Mani e piedi devono proiettarsi fuori dal teatro».<sup>134</sup>

Per tradurre la parola in danza, bisogna «ritrovare l'energia trasmessa attraverso la parola, non trasporre un'immagine in danza»<sup>135</sup> o spiegare un concetto attraverso la coreografia. Quanto alla coreografia, non si tratta mai semplicemente di una sequenza di movimenti, perché la forma è il tramite di un modello energetico, il risultato di un cambiamento di qualità e quantità dell'energia del danzatore ottenuto attraverso un lavoro sull'immaginazione che modifica la forma del corpo. O, come spiega lo stesso Kasai, la materia della coreografia è «la forma che scaturisce dall'energia del danzatore»:

«Se io dessi una coreografia all'energia, non dovrei aver bisogno di imporre delle forme. Per il coreografo, la forma nasce solo grazie all'energia e quindi la coreografia nasce grazie all'energia generatrice di forme. Se fosse possibile trasmettere l'energia direttamente al danzatore non sarebbe necessario dargli una coreografia, perché a questo punto il danzatore potrebbe muoversi liberamente. Se fosse possibile trasmettere energia al danzatore allora questo sarebbe sufficiente (e la forma non sarebbe importante), ma salvo casi eccezionali questo tipo di trasmissione è impossibile».<sup>136</sup>

<sup>133</sup> A coronamento di una collaborazione decennale, nella stagione 2009-2010 Kasai ha tenuto a Roma una residenza coreografica per un gruppo di allievi di lungo corso dei suoi laboratori. Il progetto è nato intorno al testo di Antonin Artaud *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934) e ha prodotto tre diversi spettacoli: il primo studio, una creazione originale per le compagnie italiane Lios e Non-Company; il secondo studio, la ripresa con una nuova formazione nata dalla fusione di alcuni membri delle due precedenti e la partecipazione straordinaria di Kasai; il terzo, una collaborazione con la compagnia di euritmia dello stesso Kasai.

<sup>134</sup> Kasai Akira durante le prove del primo studio del *Progetto Eliogabalo* a Roma, agosto-settembre 2009.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Kasai Akira, durante un'intervista inedita con M.P. D'Orazi a Tokyo, novembre 2012.

I movimenti della danza da un punto di vista quotidiano non hanno significato, ma dal punto di vista dell'immaginazione e del corpo come entità vivente sono movimenti molto reali. Secondo Kasai incontrare la realtà vera vuol dire dialogare con un essere umano che è lo spazio intorno a noi:

«Potete immaginare uno spazio puro? L'idea dello spazio come un essere umano indipendente dal singolo individuo? Uno spazio puro in cui io posso essere me stesso ma anche Eliogabalo o chiunque altro. La realtà è molto vicina a questo spazio puro. Dovete chiedervi se siete in grado di percepire lo spazio puro in cui io posso essere intercambiabile con un'altra persona e non c'è più distinzione fra ieri e oggi».<sup>137</sup>

Non si tratta più di realtà o finzione. Si tratta della capacità di trasformare in verità una menzogna attraverso la coscienza:

«Non c'è niente di così inutile come la fede e la verità. A me non serve la verità, io voglio la falsità. Se mi chiedete perché danzo, di certo non è per mostrare la verità. Ecco: "Io sono Eliogabalo". È una bugia, ma nella danza questa falsità deve diventare verità. Io inizio dalla falsità, fino a trasformare la menzogna in verità. Io danzo perché la menzogna è superiore alla verità. Eliogabalo ha amato tutto ciò che è materiale. Nel senato ha licenziato filosofi e politici, per mettere al loro posto prostitute, gladiatori e bei ragazzi. E io ne sono molto ammirato. Era un Dio che non conosceva la differenza fra bene e male. Era un Dio che ha governato con l'immaginazione».<sup>138</sup>

Non esistono movimenti privi di significato perché il punto di partenza di Kasai non è il corpo quotidiano ma il corpo come entità vivente. E il risultato più importante «sarebbe permettere di fare questo salto anche al pubblico che vede lo spettacolo».<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Kasai Akira, durante le prove del *Progetto Eliogabalo* a Roma, maggio 2010.

<sup>138</sup> Kasai Akira, durante una conferenza alla Libera Accademia di Belle Arti (RUFA) di Roma, maggio 2010.

<sup>139</sup> Kasai Akira, durante le prove del *Progetto Eliogabalo* a Roma, maggio 2010.

## XI. 6 Bibliografia

D'Orazi, Maria Pia

2001 *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo.

2008 *Il corpo eretico*, CasadeiLibri, Padova.

2010 *Il demone di Mezzogiorno. A proposito di Trasform'azioni e del Butō*, in Samantha Marenzi, a cura di, *Trasform'azioni, rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, Editoria&Spettacolo, Roma, pp. 21-57.

2011 *Akira Kasai, Il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*, in «Biblioteca Teatrale», voll. 99-100, pp. 79-105.

Ishii, Tatsuro

2013 *Artist Interview. A Look into the Choreographic Art of Akira Kasai, Fifty Years After Entering the World of Butoh*, in «PAJ Performing Arts Network Japan», 26 febbraio.

Iwana, Masaki

2002 *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, La Maison du Butoh Blanc, Paris.

Kasai, Akira

2010 *Ima mata odori hajimemashō*, in «Gendaishi Techo», n. 9, settembre, pp. 76-85.

Kuwabara, Toshiro

1996 *Dance Closely Related to Matter. Kasai Akira Interview*, in «Nikutaemo», n. 2, estate, pp. 18-39.

Waguri, Yukio

1998 *Butō Kaden* [Il fiore del butō], Just System, Tokushima.

## XII. *Un workshop di Endō Tadashi. Danzare “ma”: danzare tra due realtà*

di Sayaka Yokota

### XII. 1 *Incontro con Endō Tadashi, “the butoist”*

«Io non sono un danzatore. Non ho mai studiato danza.

Tuttavia ho imparato molto dal maestro Ōno Kazuo,

non proprio la danza,

ma la vita... appunto ciò che danzo» (Endō 2008: 95).<sup>140</sup>

Endō Tadashi, danzatore di *butō*, o meglio *butoist*, nato a Pechino e cresciuto a Tokyo, si è stabilito a Göttingen, in Germania, ed è attivo in tutto il mondo, dall'Europa al Sud America. Nel 1968, quando il Giappone era sottoposto all'agitazione radicale del movimento studentesco, Tadashi – giovane studente di filosofia e germanistica, interessato in particolar modo al teatro, a Brecht, Sartre e ad altri autori politici – viene a trovarsi materialmente e idealmente al centro di una vera e propria rivoluzione, una furiosa esplosione di ribellione e rabbia da parte della nuova generazione del dopoguerra contro le convenzioni stabilite. In parte deluso dall'esperienza del Sessantotto, Endō decide di lasciare la madrepatria per stabilirsi in Germania, dove approfondirà i propri studi e praticherà il teatro. Tadashi studierà anche a Vienna, presso il Max-Reinhardt-Seminar. Insieme alla personale affermazione artistica crescerà, tuttavia, l'insoddisfazione nei confronti della propria attività creativa e della discrepanza tra le proprie idee e la struttura prestabilita del teatro. Come lui stesso ricorda: «Avevo sempre la sensazione di essere limitato e non riuscivo a creare qualcosa di veramente nuovo»; e ancora: «Trovavo un'incrinatura irrimediabile tra me, le mie visioni teatrali e gli uomini di teatro tedeschi; si trattava persino del modo di sentire, di camminare, della creatività e delle aspettative» (Endō 2008: 54).

Endō, dunque, lascia il teatro e comincia a creare performance autonome, lavorando sul e con il proprio corpo, corpo formatosi rigorosamente nell'educazione fisica nipponica e nel teatro. Nella pantomima e nell'improvvisazione su musica jazz, è ancora alla ricerca di un'espressione personale. Nel 1989, arriva per lui il momento risolutivo: Endō incontra Ōno Kazuo a Vienna. A partire da questa data, collabora attivamente ai workshop di Kazuo, e cresce il dialogo fra i due

<sup>140</sup> La pubblicazione da cui è tratta la citazione è trilingue (tedesco, giapponese, inglese): la traduzione in italiano è di chi scrive, anche nei passi seguenti.

danzatori sul *butō* e sulla vita. Appunto questo aveva cercato a lungo Endō: il *butō* – a cui lavorerà per tutto il successivo percorso attraverso incontri con Ōno Kazuo, Ōno Yoshito, Murobushi Kō e altri danzatori di *butō* – è stato sì una scoperta, ma non rinvenuta all'esterno di sé. Il *butō* è stato sempre presente nell'inconscio di Endō, e viene riscoperto proprio all'interno del corpo. Ricorda infatti il maestro:

«In effetti, la danza *butō* è stata sempre presente nel mio cuore: seduta sulla mia spalla, mi osservava da tempo. Solo che io non me ne ero accorto. Oggi, il *butō* è totalmente penetrato nella mia sensibilità, nel mio corpo, nei miei pensieri; mi ha riempito, finalmente risvegliato» (ibidem).

Il *butoist* – in madrepatria paradossalmente chiamato “Tadashi Endō from Germany” – non mira, tuttavia, a interpretare e tramandare l'eredità dei due padri del *butō*, Ōno e Hijikata; piuttosto desidera, febbrilmente e umilmente, pervenire a un *butō* personale, a una danza della vita.

Dal 26 al 28 novembre 2013 Endō Tadashi ha tenuto un workshop presso i Laboratori delle Arti dell'Università di Bologna: tre ampie giornate di lavoro, dalle 10 della mattina alle 17 del pomeriggio, con una pausa per il pranzo. Hanno lavorato con il maestro venti studenti, di formazione eterogenea: alcuni formati nel teatro, nella danza accademica o contemporanea; altri senza esperienza. Comune e condivisa, l'ingenua curiosità verso una pratica misteriosa e diversa, il *butō*; come doni riuniti nello spazio del workshop, i loro corpi puri, pronti a esplorare un doppio mondo inedito: esterno e interno al corpo. Endō – quasi un severo maestro di arti marziali: i capelli brizzolati raccolti sulla nuca in modo semplice; vestito in camicia e pantaloni bianchi, con un paio di *zōri*, dei sandali di paglia – accoglie affabilmente gli studenti incuriositi. Il maestro premette: «Tutti possono danzare il *butō*. Ma, una volta che si comincia a danzare il *butō*, bisogna continuare per tutta la vita, fino alla morte».<sup>141</sup>

## XII. 2 Cerchio: spazio esterno e interno al corpo

I venti partecipanti formano un grande cerchio tenendosi per mano. Cominciano a muoversi, seguendo le indicazioni del maestro: «Muovetevi!», «Più veloce, più veloce!». Nessuno può

<sup>141</sup> Nella relazione, le citazioni non accompagnate dall'indicazione della fonte sono parole pronunciate da Endō nel corso del workshop, in lingua inglese o giapponese. La traduzione in italiano è di chi scrive, che durante il workshop medesimo ha avuto il ruolo di interprete.

muoversi per proprio conto, vincolato e influenzato dal movimento dei compagni. Tutti i corpi sono collegati, i gesti limitati: il cerchio mantiene la propria forma. Seconda consegna del maestro: «Sì, siete tutti collegati. Ora, tuttavia, dimenticatelo! Scordatevi di essere dipendenti gli uni dagli altri! Se ognuno di voi fosse solo, danzerebbe liberamente!». A questo punto, benché i danzatori siano collegati fisicamente attraverso le mani, il cerchio sembra sparire, ed emerge una variante, anche se il cerchio non viene completamente distrutto. «Simile, ma diverso», sottolinea il maestro. Ecco, danzare sotto l'influenza dell'altro, e danzare soli, sono realtà che coesistono in contemporanea. Il cerchio iniziale è quello formato dai movimenti fisici; quello successivo è generato da movimenti più personali, individuali: a livello invisibile è dunque intervenuta la mente, la volontà di ogni singolo corpo. Costante e presente, inoltre, il doppio movimento: quello dipendente e quello indipendente.

Così, si sperimenta un'ulteriore attenzione verso i propri movimenti. Dice il maestro agli studenti in cerchio: «Adesso nessuno deve muoversi. Cominciate a muovervi, ma senza fare nessun movimento». Una contraddizione per il corpo: non muoversi per attivare il movimento. «Chiudete gli occhi. Ripetete a voi stessi: "Io non voglio muovermi!". Non sappiamo chi si muoverà per primo, ma appena avvertite una tensione minima, trasmettetela agli altri!». Il cerchio è visibilmente statico, i corpi di cui è costituito rimangono immobili. Man mano, qualcosa inizia ad accendersi, a disobbedire, divengono visibili le azioni: l'imperativo «Non muoversi!» trasmette tensione, espansione di volontà, da cui deriva il movimento. Il movimento viene trasmesso all'Altro, in un crescendo dinamico. La deformazione del cerchio diventa sempre più evidente, contemporaneamente alla progressione dei movimenti dei danzatori, i cui corpi cominciano a contrarsi e dilatarsi. Il maestro interviene a sciogliere le strette di mano, ed emerge il movimento di corpi autonomi. Alla fine, il cerchio va oltre una scrittura precisa e definita, trasformandosi in forma curva, compressa o rigonfia. Inizialmente, i danzatori sentivano il movimento come limitato, vincolato al cerchio comune, ostacolo invalicabile alla volontà del corpo autonomo. In un secondo momento, i corpi vengono liberati, e ognuno comincia a muoversi, emancipato dalle catene. Ciò che si è modificato è solamente lo spazio concesso all'individuo. Spiega il maestro: «Quando avete iniziato a danzare, i vostri movimenti sono stati generati dal fisico; nel momento in cui siete stati liberati, i movimenti sono scaturiti dall'emozione. Bisogna far lavorare l'emotività, e tutto intero il corpo: mani, braccia, spalle, fianchi, gambe... Sempre attraverso i movimenti fisici, acquisite tuttavia altre sensazioni. Il *butō* non è meditazione. Il significato di ogni azione? Non possiamo

conoscerlo. Una certa tensione è stata trasmessa a tutto il vostro corpo, ed è anche mutato lo spazio interiore. Le emozioni stanno nelle spalle, nelle mani, nei piedi, in ogni singola parte del corpo». Dunque, bisogna sperimentare nel proprio corpo lo “spazio emancipato”, che il corpo sempre possiede, anche quando si trova ad agire in uno spazio limitato. Il maestro fa ripetere l'esercizio, fa ricostituire il cerchio agli allievi. Anche nella sensazione di un paesaggio, ad esempio, dice Endō: «Dovete percepire montagne, fiumi, pioggia, neve, vulcani, tsunami, non come esterni, estranei al vostro corpo, ma come interni al vostro corpo». I danzatori riprendono a muoversi in cerchio, tenendosi per mano. «Cercate di sentire all'interno del vostro corpo il medesimo spazio che avete percepito quando danzavate soli. Partecipate dell'universo, muovetevi sempre più liberamente!», incita il maestro. Lo spettatore che osserva i danzatori, mentre ancora si tengono per mano, non riesce a distinguere appieno se stiano sperimentando spazio limitato o emancipato, a differenza dei corpi danzanti, in carne e ossa, che percepiscono qualcosa di diverso non appena hanno “ingoiato” lo spazio esterno. Un primo grande insegnamento del *butō*: danzare in uno spazio limitato, comprendendo tuttavia dentro di sé lo spazio illimitato. Il danzatore porta nel proprio corpo l'invisibile: emozioni, sensazioni, passioni, che attivano il movimento fisico. Scrive Endō: «Ti muovi per fermarti: mobilità di immobilità» (ivi: 66).

Endō Tadashi conclude la prima sezione del workshop, invitando i danzatori a proseguire il lavoro sul corpo: «È giusto che abbiate movimenti diversi. Siate orgogliosi delle vostre origini. Scavate alla ricerca delle radici del vostro corpo. Ogni movimento è esperienza primigenia, questo perché non siete stati voi a creare il corpo, né a decidere di venire al mondo. Il *butō* è in rapporto con il caos ed è danza della genesi della vita».

### XII. 3 *Baciarsi con la schiena: fronte e retro*

Ogni coppia sta faccia a faccia, in realtà “schiena a schiena”. In questo caso, il viso è posizionato sul retro: ci si guarda, ci si annusa, si sente il calore dell'altro dal proprio retro. La schiena diventa il viso. Le vibrazioni corporee vengono trasmesse all'altro tramite il contatto tra le schiene: è la comunicazione attraverso il viso-retro. I danzatori si riconoscono tra loro percependo l'espressione del viso dell'altro, in realtà la schiena dell'altro: tastano il viso-schiena dell'altro, non con le mani, ma con il proprio viso-schiena, spingendo il retro dell'altro, raddrizzando la propria schiena o inarcandola, come quando si abbraccia l'altro o si sfiora il viso dell'altro con le proprie mani. Schiena e schiena arrivano persino a baciarsi, per sentire ancora più intensamente l'altro. Due

corpi, attaccati per la schiena, si siedono e rialzano insieme di continuo, senza coinvolgere le braccia, schiena contro schiena; infine, si fermano, in piedi, a livello spaziale intermedio, cercando un delicato equilibrio tra loro. L'allenamento iniziale è piuttosto duro, soprattutto per lo sforzo mentale: l'attenzione viene a concentrarsi interamente sulla schiena – situazione che raramente si verifica nella vita quotidiana. In effetti, dice il maestro: «Il *butō* richiede un esercizio intenso. Di solito, impiego due ore solo per il riscaldamento, fino allo sfinimento fisico, fino a scatenare nei corpi l'adrenalina. I danzatori di *butō*, si è soliti dire, corrono già prima di cominciare a correre».

La schiena, che di solito non viene presentata al pubblico nella danza, dev'essere messa in forma al posto del viso. In effetti, Ōno Kazuo realizza una danza del retro. La schiena di Kazuo è abile nella danza e nell'espressione proprio come un viso. Ne parla il figlio, Ōno Yoshito:

«Bisogna rendersi conto che voltare le spalle al pubblico non significa semplicemente girarsi indietro, ma porgere la schiena. Quindi, il danzatore danza con la schiena una danza del retro, per cui sono importanti gli occhi sulla schiena.

Il fronte del corpo assume posture e atteggiamenti espressivi, ad esempio quello di impettirsi. Anche la schiena, analogamente al viso, esprime. Anzi, la schiena racconta di più, così come si dice che gli occhi raccontino più della bocca. La schiena deve essere formata, costruita» (Ōno 1999: 55).

#### XII. 4 *Sviscerare le tenebre: luce e ombra*

Se si rende presente il retro come parte espressiva del corpo danzante, di conseguenza bisogna anche sviscerare altre parti del corpo, e addirittura gli organi interni, che solitamente non vengono presentati, parti che non vengono notate nella quotidianità. Si tratta dell'esplorazione di ogni luogo – esistente, ma inedito e celato – dell'anima. Nella danza accademica, l'interprete padroneggia e presenta al pubblico il proprio "corpo visibile", esibito sotto i riflettori; mentre altre parti del corpo, come oscurate, non vengono messe in luce. Il maestro Endō inizialmente fa notare agli studenti che nel loro corpo esistono anche luoghi "inediti" e invita a "guardare" con i propri occhi tutto ciò che non viene mai osservato: «Cercate di guardare le ombre immanenti al corpo. Siete in piedi, il fronte del corpo è illuminato dalla luce: nascoste, tuttavia, ombre al suo interno. Anche le tenebre sono parte costitutiva del corpo. Cercate un'ombra dopo l'altra. C'è un'ombra,



ad esempio, dietro ogni cuore». I danzatori tentano di “vedere” l’ombra del cuore, retro dell’organo; magari chinandosi, torcendo il collo o sporgendo fuori le costole. Il maestro continua: «Guardate dietro lo stomaco, dietro l’intestino, dietro il fegato!». I corpi, seguendo le indicazioni del maestro, cominciano a torcersi faticosamente, per “guardare”, a tutti i costi, qualcosa dietro le viscere: in maniera anche maldestra si contorcono i busti e, di conseguenza, involontariamente, anche le braccia e le gambe si divaricano in direzioni anomale o vengono tese con forza. Continua il maestro: «Guardate dietro gli occhi!». Affiora su ogni viso il bianco degli occhi. «Mentre scorgevate un’ombra dopo l’altra con grande tensione, quali movimenti avete fatto? Inseguite di nuovo le ombre sotto le braccia, le piante dei piedi, dietro le schiene, ma ancora più intensamente. Siate onesti nel cercare le vostre ombre!». I corpi fanno un'enorme fatica a compiere gesti tanto distanti da quelli abituali: costretti a torcere arti, ad accovacciarsi e a voltarsi in maniera totale e sconvolgente. I venti corpi degli allievi intraprendono una danza di gesti “originali”, di infinite torsioni, riscoprendo componenti “inedite”, in realtà loro intima sostanza. Endō scrive: «Se segui le ombre del tuo corpo, già danzi» (Endō 2008: 40). Hijikata Tatsumi, inoltre, invita a esplorare l’interno del corpo in maniera ancora più radicale:

«Provate a bere l’acqua del pozzo, che avete all’interno del vostro corpo. Provate ad appoggiare una scala dentro il vostro corpo e poi a scendere. Strappate le tenebre del vostro corpo poi mangiatele» (Hijikata 1968: 11).

## XII. 5 *Ti lecca il dito del piede un serpente: movimenti dinamici e minimi*

Bisogna creare il movimento del corpo prendendo coscienza della sequenza, esaminando ogni singolo passaggio del flusso di movimento. Una coreografia non può limitarsi a una monotona successione di gesti, deve piuttosto essere animata da diverse tensioni muscolari e mentali. A questo proposito, Endō “gioca” per far intervenire volontà o sensazioni, per innescare potenti tensioni interne. Il maestro fa muovere i danzatori di continuo, su ritmi diversi e con diverse motivazioni, talvolta bloccandoli: «Stop!». Allo stop improvviso, tutti possono esaminare la forma assunta dal proprio corpo e prenderne coscienza.

Endō coinvolge poi una ragazza, prendendola come esempio. Mentre la ragazza è bloccata nella propria forma, il maestro le dice: «Vedi, una farfalla si è posata sulla tua spalla e ti parla!». La ragazza, o meglio il suo corpo, pur senza cambiare posizione e forma, “risponde”. Aggiunge il maestro: «Ora, invece, hai in mano un pesce putrefatto che puzza orribilmente!». Il corpo della

ragazza rimane all'apparenza statico; la mente, sollecitata dalle suggestioni proposte, cerca di percepire la farfalla e il pesce. Il maestro allora interroga gli altri allievi sulla sequenza di cambiamenti interni della ragazza: «Vi sembra ridicolo quello che le dico e vi sembra che non sia cambiato nulla, vero? Avete visto davvero la farfalla o il pesce? No! Tuttavia, per lei, qualcosa è cambiato. Non si tratta di mera immaginazione, ma dell'allenamento concreto del corpo. È il metodo di Hijikata». Il maestro Endō esemplifica con propri movimenti i temi proposti da Hijikata per modificare il moto: «Quale sarebbe l'azione del tuo corpo, se la lingua di un serpente leccasse il dito del tuo piede? O se, raccogliendo una mela, ti ritrovassi un pesce puzzolente fra le mani?». Rispondendo a questi quesiti, il corpo del “*butoist*” Endō scatena tensioni e sensi innati e allenati, e mostra i minimi gesti delle dita del piede, delle sue nocche, leccate dalla lingua del serpente, e del viso, dei muscoli della guancia e della narice, che avvertono la puzza di pesce guasto. Meravigliosa, la dimostrazione del maestro, che è già una danza *butō*: la carne del corpo di Endō Tadashi sembra composta di infiniti e sensibilissimi nervi, che moltiplicano funzionalità, flessibilità, reattività.

Il basilare, elementare atto di allargare la mano, ad esempio, per il corpo del *butō* attraversa faticose interrogazioni, una “lotta” invisibile e infinita con il corpo, contenitore di innumerevoli movimenti, visti e vissuti nel corso della vita. Una delle interrogazioni proposte da Hijikata Tatsumi è quella della “mano sfuocata”:

«Mentre cerco di prendere qualcosa, la mano che sta per afferrare viene raggiunta dall'altra mano: la mano inseguita dall'altra mano diviene sfuocata. Così non riesco a raggiungere l'oggetto. Non riesco ad arrivarci direttamente. La struttura del corpo è composta in questa forma, [...] in cui la mano può raggiungere finalmente l'oggetto solo attraverso inevitabili deviazioni. [...] Deviare e scivolare a vuoto nello spazio: tale lotta con materiali invisibili è apparsa nel mio corpo, come un compito» (Hijikata 1985: 119).

## XII. 6 *Dō shichi bun shin, Dō jū bun shin*

«70% movimenti del tuo corpo.

100% movimenti della tua anima.

*Dō shichi bun shin.*

*Dō jū bun shin»* (Endō 2008: 80).

Tra movimenti dinamici e minimi, visibili e invisibili, riconoscibili e irriconoscibili – continua scoperta di azioni “inedite”, come già spiegato – i danzatori si rendono conto che il corpo è in grado di far emergere una propria coreografia grazie all'intervento dell'anima. Endō Tadashi cita una fondamentale lezione di Zeami, *Dō shichi bun shin*, *Dō jū bun shin*, tema guida del workshop. Zeami scrive:

«Attivare il cuore al cento per cento e far muovere il corpo al settanta per cento: prima bisogna provare intensamente e perfezionare la tecnica di stendere le braccia e di spostare le gambe come indica il maestro; dopo di che bisogna moderarsi leggermente nelle stesse azioni fisiche, come stendere le braccia in modo che i movimenti vengano attivati meno delle azioni della mente. Non si tratta soltanto della danza e dei movimenti coreutici. Così, anche nei gesti quotidiani e nei comportamenti, mentre il movimento corporeo costruisce la forma, l'anima la attiva e le dà il colore» (Zeami 2012: 225).<sup>142</sup>

## XII. 7 *Voglio volare! Pesante o leggero*

Viene proposto dal maestro un nuovo esercizio in coppia: un danzatore deve sostenere l'altro per i fianchi, cercando di farlo volare il più in alto possibile. Il danzatore che solleva avverte fatica, se il partner è convinto di pesare molto; al contrario, chi vola convinto di esserne capace viene percepito da chi lo solleva come leggero. Questo esercizio a due fa meglio capire ai danzatori quanto le dinamiche interiori entrino in gioco nella realizzazione del movimento esteriore. Endō invita gli allievi a una prima prova: «Fate volare il vostro corpo, ma senza intenzionalità. Non siete voi che volate: che lo vogliate o meno, è il vostro corpo che vola». In questo primo tentativo, nel toccare terra, tutti avvertono l'impatto con il pavimento. Propone diversamente Endō: «Ora, invece, pensate fortemente “Voglio volare!”. Ripetetevelo cinque volte, poi via!». In questo caso, sono l'anima e la volontà a scatenarsi e a balzare in alto: il corpo segue. Il peso corporeo, questa volta, con stupore generale, quasi non viene avvertito. In altre parole, vola l'energia interna, che non ha peso – benché la differenza tra le due situazioni sperimentate non si palesi visibilmente.

## XII. 8 *Dov'è la mosca? Movimenti esterni e interni al corpo*

Una mosca sconvolge il consueto atteggiamento corporeo. Si avverte l'incessante, fastidioso

<sup>142</sup> Il testo originale di Zeami risale al 1424. Traduzione libera.

ronzio di una mosca che vola veloce, e si tenta invano di catturarla. Il maestro grida: «*Where is the fly?*». I danzatori cercano la mosca guardandosi intorno e stando in ascolto, correndo veloci in tutte le direzioni. Insiste il maestro: «Dov'è la mosca? Fatemela vedere! Non la vedo!». Infatti, se un danzatore corre solo “fingendo” che ci sia una mosca, gli altri non riescono a comprendere dove stia volando la mosca. Incitati dalla voce del maestro, man mano, i danzatori si convincono della presenza dell'insetto e cominciano a correre veloce, a fermarsi fissando il pavimento, a ruotare il capo, seguendo davvero ognuno la propria mosca: ora, riescono a rendere visibile agli altri dove si trovi la mosca. Seguendo il volo di una mosca, il movimento del corpo non risulta simmetrico, diagonale, diretto, ma asimmetrico, spiraliforme, frenetico. Secondo esercizio: «Ora la mosca vi è entrata in bocca! La mosca è dentro il vostro corpo!». Immaginando che una mosca stia volando dentro la bocca, nelle orecchie, nell'esofago, nello stomaco, nelle cosce o nei piedi, tutti i danzatori vibrano e si contorcono. Tuttavia, il maestro li ferma, dicendo: «Così, come state facendo, non inseguite la vostra mosca: il movimento rimane esclusivamente “esterno”. Mentre tutto dovrebbe accadere all'interno di voi: il movimento dovrebbe essere “interno”! Non dovete interpretare! Non dovete dimostrare! Bisogna crederci davvero! La mosca non segue traiettorie precise, e, se la seguite all'interno del vostro corpo, non dovrebbero manifestarsi all'esterno gesti chiaramente definiti». Dopo le parole del maestro, i danzatori intraprendono una “lotta” con la mosca dentro il proprio corpo, in maniera più intensa, con maggiore tensione: l'espressione dei visi disgustata; la mente concentrata su ogni più piccola parte del corpo percorsa dalla mosca; quasi impercettibilmente, le dita, le ossa dello sterno, le infinite componenti interne al corpo sono attraversate, una dopo l'altra, da rapide convulsioni. Emerge, infine, una generale “fisicofollia”.

## XII. 9 *Gesto inedito: sì o no?*

Il corpo ha la propria consuetudine nei gesti quotidiani. Compiere un gesto anomalo provoca naturalmente confusione mentale. Endō insiste su realtà “velate”, adombrate, con cui risvegliare la coscienza e il corpo, perpetuamente e in maniera talvolta sconvolgente. Ad esempio, Endō invita a concentrarsi nel realizzare movimenti indipendenti delle più piccole parti del corpo: a tracciare onde con le sole dita delle mani, e, più precisamente, con le nocche delle dita; a battere le braccia come fossero ali, ma anche a far battere le dita delle mani come ali. Una volta che i danzatori hanno preso maggiore coscienza delle dita delle mani, il maestro propone loro un ulteriore gioco: contare da uno a dieci, sulle dita delle due mani, ma secondo l'uso giapponese,

diverso da quello occidentale; contando inoltre ad alta voce «*ichi, ni, san, shi, go, roku, shichi, hachi, ku, ju*». Gli allievi devono segnare zero, con la mano destra; uno, con la mano sinistra; e così via... In questo modo, quando la mano destra indica il numero sei, la mano sinistra indicherà il numero sette. Sembra facile, ma gli allievi fanno molta fatica.

Un altro esercizio che disorienta: dire sì, scuotendo il capo; dire no, facendo cenno di sì. I danzatori, seguendo la voce giocosa del maestro, «*Sì, sì, sì... no, no, no... sì, no, sì, no...*», compiono gesti contrari a quelli abituali. All'improvviso, il maestro domanda: «Adesso, come esprimiamo “forse”?». Imbarazzati, gli allievi provano a rispondere con il capo facendo ad esempio oscillare la mascella, o ruotando la testa, o rimanendo statici; insomma: esprimendosi in maniere diverse e autonome.

## XII. 10 *Forma dell'infinito*

I danzatori iniziano a ruotare su se stessi, in piedi, all'infinito. A un certo punto, non possono più reggersi in piedi: gira loro la testa, perdono l'equilibrio. Il maestro fa sperimentare agli allievi l'azione di ruotare su se stessi, per far capire loro che, nel disegnare e seguire col corpo traiettorie circolari, prima o poi si giunge a un punto limite.

La dimensione “possibile” di un corpo – sottolinea il maestro – è, in realtà, infinita. A questo proposito, Endō propone una forma che rappresenta l'infinità. I danzatori iniziano a tracciare la forma dell'otto con una sola mano, come se la mano fosse un pennello, mantenendo il fulcro-polso, concentrandosi sulla rotazione del palmo della mano, che ruota verso l'interno e l'esterno nel disegnare la forma “8”. L'altra mano inizia a compiere lo stesso movimento, ma in senso opposto. Mentre il palmo sinistro è rivolto verso l'alto, quello destro è rivolto verso il basso, e viceversa, sempre disegnando la forma di un otto: uno smarrimento per la mente, abituata agli usuali movimenti. La forma “8” può risultare piccola o grande: piccola, se tracciata davanti al viso; grande, se tracciata con le due braccia. A questo punto, viene coinvolto nel movimento anche il torso, che ruota, come trascinato dal vortice delle braccia. In seguito, gli allievi riproducono in altri modi la forma “8”: prima, accovacciati a terra, disegnano sul pavimento con gli indici delle mani; poi, rialzatisi in piedi – ognuno con i propri tempi – e fermi sul posto, disegnano in aria. I danzatori iniziano anche a camminare, seguendo percorsi a “8”. Continua, senza sosta, il movimento a “8”. Si varia il ritmo, seguendo la percussione della musica, lenta, veloce, ancora più veloce, fino a non potersi più liberare dall'ossessione della forma “8”. Ogni allievo comincia a disegnare il simbolo

dell'infinito, in tutta libertà. Un corpo disegna con gli indici due piccolissimi “8” davanti agli occhi; un altro corre frenetico seguendo il percorso a “8”; un altro ancora disegna “8” con i gomiti; un altro si butta a terra per tracciare in aria quattro “8” con le due braccia e le due gambe, trascinate nel vortice ritmico della percussione spasmodica. È impressionante e coinvolgente lo spazio in cui tutti i corpi, posseduti dal simbolo dell'infinito, continuano a produrre linee spiraliformi: sparisce qualsiasi pensiero esistente nella mente umana, ci si immerge nella trance del corpo-anima.

Dopo un intero pomeriggio di lavoro, il maestro conclude la lezione sull'infinità – i danzatori avrebbero davvero continuato all'infinito – e spiega che la dimensione del corpo non può essere ridotta a quella anatomica. Al contrario, il corpo può estendersi, producendo linee, prolungamento degli arti: ad esempio, continuando a tracciare linee spiraliformi all'infinito. Rintracciare e riprodurre la forma dell'infinità è in effetti movimento in una direzione e in un'altra: ininterrotta oscillazione tra due realtà.

#### XII. 11 “*Ma*”: tra due realtà

La presente relazione sul workshop di Tadashi Endō ha riferito soltanto una sintesi delle numerose questioni appassionatamente proposte dal maestro. Durante il workshop gli studenti hanno sperimentato molte altre azioni, meravigliose e faticose, insolite e sconvolgenti, con instancabile entusiasmo. Endō, attraverso il proprio personale *butō*, definito *butō-ma*, interroga incessantemente se stesso e il proprio corpo, un corpo che trascende i confini esistenti, lavorando sul fondante interrogativo “*ma*”, termine chiave nel buddhismo zen, con due significati: vuoto (la vacuità), e spazio (che intercorre tra due realtà). In effetti, Tadashi si trova in prima persona *in between*: tra Ōno Kazuo e Hijikata Tatsumi; Oriente e Occidente; Giappone e Germania; tecniche tradizionali orientali e occidentali del teatro. Senza mai risparmiarsi nel raccontare le proprie esperienze di vita, Endō coinvolge fortemente gli studenti nella ricerca di un movimento corporeo possibile e inedito, *in between*: tra atteggiamenti corporei occidentali e giapponesi, movimenti esterni e interni, veloci e lenti; tra fronte e retro, luce e ombra, movimento dinamico e statico, verticale e diagonale, pesante e leggero; tra sì e no, terra e aria, realtà e ricordo; tra corpo e anima, visibile e invisibile. L'esercizio non è mai mero tentativo di descrivere attraverso la danza, immaginando o dicendosi “come se...”: si tratta, invece, di un duro allenamento fisico e mentale, violento invito a risvegliare la mente, a sviscerare il corpo e la coscienza, per arrivare ad acquisire una perfetta armonia tra la coscienza e le azioni fisiche. Il maestro invita dunque a osservare

ostinatamente l'interno del proprio corpo, mai solo apparenza e figura della tecnica di danza, e, in questo modo, a rendere visibile l'invisibile.

Endō Tadashi conclude il workshop con queste parole: «Non cercate di capire il *butō*. Non dovete capirlo, ma continuate a interrogare il vostro corpo. Una domanda al giorno. Voi siete possessori dei cassetti del vostro corpo. Io vi posso aiutare ad aprire i cassetti, ma non vi posso dare il contenuto dei vostri cassetti. Il *butoist* non è *butō dancer* né *artist*. Il *butō* sta nella vita, nella quotidianità».

## XII. 12 Bibliografia

Endō, Tadashi

2008 *Tadashi Endo's Dance, 1981-2007*, Diemarden, Butō Centrum MAMU.

Hijikata, Tatsumi

1968 *Nikutaino yamiwo mushiru...* [Strappare le tenebre del corpo...], intervista ddi Tatsuhiko Shibusawa, in «Tenbō», luglio, ora in Hijikata, Tatsumi, *Hijikata Tatsumi zenshū II* [Antologia di Tatsumi Hijikata, volume II], Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2005 (I ed. 1998), pp. 9-14.

1985 *Kaze daruma* [Dharma del vento], in «Gendaishi techō», ora in Hijikata, Tatsumi, *Hijikata Tatsumi zenshū II* [Antologia di Tatsumi Hijikata, volume II], Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2005 (I ed. 1998), pp. 110-122.

Ōno, Yoshito

1999 *Ōno Kazuo. Tamashiino kate* [Kazuo Ōno. Nutrimento dell'anima], Tokyo, Film art sha.

Zeami

2012 *Kakyō*, ora in id., *Fūshi kaden. Kakyō*, a cura di Konishi Jinichi, Tokyo, Tachibana shuppan.

### XIII. *Il corpo rettile*

di Alessandra Cristiani



1 – Alessandra Cristiani, *Materie e vuoto*, foto Alberto Canu

Cosa è il corpo...

da dove partiamo per rispondere

da una sensazione, da un'azione, da un concetto...

Si chiudono o si aprono gli occhi

Ci si muove o se ne parla

È qualcosa che si accende in sala e si spegne fuori dalla sala!

L'istante in cui non si fa niente non è corpo!

L'immediatezza tradisce il corpo!

Il non tempo disfa!

Non possiamo non dire che è mistero di materia. Siamo abituati a parlarne e disabituati a sentirne la lingua

Ci si arriva per deduzione percettiva

Dentro di noi ci sono organi, liquidi, muscoli, legamenti, tessuti, ossa, acqua, aria, anidride carbonica, sangue, loro movimenti, paesaggi

Ci sono produzioni organiche, spaziatore e memorie

Con questa materia in fermentazione riceviamo l'esterno,

lo si assorbe e lo si risputa

L'esterno entra, viene mangiato

alcuni elementi rimangono, altri lasciano questo territorio trasformati...



non hanno le stesse sembianze

Cosa interviene in questi veri e propri passaggi di stato?

Quale fase o quale elemento si fa decisivo?

Questo è in origine ma questo è già creazione

Incarnare la presenza è l'essere corpo

Percepirsi contenuto e contenitore, zolle rimestate per un unico territorio da camminare

Essere mossi dalla Natura

Essere Anima e Animale

Essere a disposizione dei linguaggi: processualità, trasformazione, cambiamento di stato, di risorse, qualità e quantità...

Questa è già manifestazione, esposizione, impressione, espressione

Catturarne le tracce, andamenti, comportamenti

Intercettarne strati, sprofondamenti, assorbimenti, furori e chiamarli danze, modi di essere, modi di stare, in attesa di inondazioni, straripamenti, equilibri, cadute...

Nell'immanenza della visione si rende tangibile il dialogo con l'ignoto

Le posizioni in cui stare, le evidenze di sé da manifestare si fanno pericolose nella loro misura al limite...

La presenza si fa tattile e il corpo rettile

è danza



2 – Alessandra Cristiani, *Entrana*, foto P. D'Agostino

## Abstract (ita/eng)

## II. Studio sulla pedagogia della danza di Ōno Kazuo: il percorso dell'insegnamento presso la Sōshin Girl's School

di **Takahashi Kazuko**

L'obiettivo del presente lavoro è quello di esaminare come Ōno Kazuo, il più anziano danzatore di *butō*, abbia svolto l'insegnamento della danza presso la Sōshin Girl's School per trentotto anni, in qualità di insegnante di educazione fisica. Ci si concentra in particolare sulle "lezioni di danza" e sullo "spettacolo natalizio", in relazione alla sua attività nel *butō*.

La ricerca è stata condotta attraverso le analisi dei seguenti materiali: documenti conservati presso il Kazuo Ohno Archives e interviste semi-strutturate alle persone interessate alla Scuola. I dati sono stati esaminati da due prospettive: l'insegnamento della danza nell'ambito dell'educazione fisica e la coreografia per lo spettacolo di massa, *Bellezza e forza*; e lo spettacolo natalizio e i suoi costumi. Il risultato chiarisce che nelle lezioni di danza e nello spettacolo natalizio Ōno favoriva l'"espressione libera" delle studentesse tramite "appassionanti interrogativi" al fine di accompagnarle verso la propria interiorità, piuttosto che "insegnare la forma". Ōno Kazuo, in quanto insegnante e danzatore, si rapportava ai bambini e alle studentesse sempre in modo umile, devoto e pieno d'amore e fede. La sua pedagogia non è mai cambiata nemmeno dopo aver raggiunto una fama globale e ha continuato a cercare di tirar fuori la potenzialità umana esprimendo il tema fondamentale di vita e morte. Si può dire, dunque, che per Kazuo la vita sia l'origine della danza creativa e della pedagogia e che il maestro ci offre suggerimenti preziosi per l'insegnamento della danza.

The purpose of this study is to investigate how Kazuo Ohno, the world's oldest *butō* dancer, conducted his dance education at Soshin Girl's School for 38 years as a gymnastics teacher, focuses on his teaching "dance class" and "Christmas pageant" in relation to his *butō* performance activity.

The research method was collecting the related literature and examining "Kazuo Ohno Archives" and conducting semi-structured interview with concerned persons of the school. His work was examined from the following perspectives: dance teaching and choreography of massed calisthenics "Beauty and Power" in physical education; Christmas pageant and its costume. The result clarify that Ohno invited "free expression" of the students by asking "earnest question" which led them face to inner self, rather than "teaching forms" through dance and Christmas pageant. Ohno, as a teacher and a dancer, always faced with children and students with humble, dedicated and full of love and piety, and a series of his teaching method never changed after being recognized in the world, in which he drew out the human potential and expressed the theme of death and lives. It can be said that his attitude is an origin of creative dance and education, and it provides the clue for dance teaching method.

### III. *Concerning Butō and Ōno Kazuo Respect* di **Endō Tadashi**

Nel saggio Endō Tadashi ripercorre brevemente la propria biografia artistica di giapponese emigrato in Europa, fino al fondamentale incontro con Ōno Kazuo e quindi con il *butō*. Delinea quindi alcuni tratti fondamentali della propria pratica e della propria poetica, che egli stesso riassume nell'espressione "*butō-ma*", una via da seguire per tentare di "rendere visibile l'invisibile", sulla scena ma pure nella vita.

In this writing, Endō Tadashi concisely recalls his own artistic biography as a Japanese who left his country for Europe, up to his fundamental encounter with Ōno Kazuo and thus with *butō*. Subsequently, the artist outlines some essential features of his own practice and poetics, that he condenses in the notion of "*butō-ma*": a way to lead so as to try and "make the invisible visible", on stage as well as in life.

### IV. *L'obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero* di **Matteo Casari**

Al suo folgorante apparire sulle scene europee Ōno Kazuo impressionò il pubblico, suscitando stupore e ammirazione, con la sua bellezza sublime e al tempo stesso grottesca. La vecchiaia e l'obliqua attitudine del corpo non ne obliteravano l'incanto, anzi lo esaltavano, tanto che con Zeami si può affermare che Ōno Kazuo sia riuscito a far sbocciare un fiore su di un vecchio albero. Il fiore, la più nota e sfuggente metafora zeamina usata per esprimere la maestria attorica, è pure patrimonio del metodo pedagogico e dell'immaginario scenico di Ōno. Grazie a questa immagine guida il presente contributo intende mettere in evidenza la consustanzialità di sublime e grottesco nel *butō* e, in particolare, nel *butō* di Ōno Kazuo.

As he strikingly appeared on the European scene, Ōno Kazuo deeply impressed the audience, raising amazement and admiration with his sublime and grotesque beauty. Old age and a slanting body did not wipe his charm away. Actually, they intensified so that – recalling Zeami – it could be said Ōno Kazuo made a flower blossom on an old tree. The flower, Zeami's most renowned and elusive metaphor expressing the actor's virtuosity, represents as well a heritage of Ōno's pedagogical method and imagery for the stage. Relying on such a guiding image, this writing aims at highlighting the substantial coexistence of the sublime and the grotesque in *butō*, and especially in Ōno Kazuo's.

### V. *Le origini antropologiche del butō* di **Giovanni Azzaroni**

Le origini antropologiche del *butō* vanno rintracciate nella storia del teatro giapponese. Creato da Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo nella prima metà del secolo scorso non è definibile con precisione, è la negazione del teatro tradizionale, ma, al tempo stesso, è splendido teatro. Hijikata e Ōno sono

due artisti diversissimi: il primo è irrequieto, ossessivo, cerca un corpo di carne da manipolare, distruggere per ricostruire, danza le tenebre e rifiuta il teatro tradizionale. Il secondo afferma che esiste un *butō* per ogni danzatore, la sua danza è un modo per evitare la rigidità della tecnica e per conciliare regole e spontaneità. Le diversità artistiche e filosofiche di Hijikata e Ōno si sintetizzano dando origine al *butō*, splendido esempio della danza giapponese contemporanea.

The anthropological beginnings of *butō* are in the history of Japanese theatre. The *butō* was created by Hijikata Tatsumi and Ōno Kazuo in the middle of the Twentieth Century and it is not possible to define it exactly, it is the negation of traditional theatre, but, in the same time, it is a wonderful kind of theatre. Hijikata and Ōno are two artists very different: the former is restless, obsessive, he looks for a *nikutai* to destroy and then to rebuild, he performs the darkness and reject the traditional theatre. The latter affirms that everyone has its own *butō*, his dance avoids the technical stiffness and reconciles the rules and the spontaneity. Hijikata and Ōno synthesize them different artistic and philosophical ideas and they create the *butō*, which is a wonderful example of contemporary Japanese dance.

#### VI. *Alimentare la presenza. L'Archivio Kazuo Ohno in Italia* di **Elena Cervellati**

Il saggio si concentra sulle attività e sul significato dell'Archivio Kazuo Ohno, che dal 2002 ha sede in Italia, presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Nato sicuramente per un "desiderio di memoria" (Jacques Derrida), ma pure per un "dovere di memoria" (Jacques Lassalle), si propone come un archivio vivente, attivo nell'alimentare la presenza di uno dei padri della danza *butō*, Kazuo Ohno, attraverso la conservazione di tracce documentali, la loro fruizione e la loro rivivificazione.

This essay focuses on the activity and the significance of the Kazuo Ohno Archive, located at the Alma Mater Studiorum University of Bologna, Italy, since 2002. Undoubtedly established out of a "desire of memory" (Jacques Derrida), as well as for an "obligation to memory" (Jacques Lassalle), it is intended as a living archive, actively nurturing the presence of Ōno Kazuo, one of the fathers of *butō*, through the conservation of documentary traces, their fruition and their revivification.

#### VII. *Il corpo perturbante. Visioni di butō negli studi europei* di **Eugenia Casini Ropa**

L'intervento ripercorre brevemente la storia dei più significativi studi occidentali sul *butō* dalla sua prima comparsa in Europa ad oggi, focalizzandosi in particolare sulla ricezione della corporeità del danzatore. Viene così evidenziato un radicale mutamento del giudizio critico-estetico degli studiosi, che, partendo dall'estraneità e dall'imbarazzo di fronte ad un corpo alieno e disturbante, finiscono per giungere non solo alla sua accettazione, ma anche alla valorizzazione della sua esemplarità etica, come possibile modello per l'occidente.

This paper briefly overlooks the history of the most relevant Western studies on *butō*, from its first

appearance in Europe to our days, particularly focusing on the reception of the dancer's corporeality. Such an outline points out a radical change in the scholars' critical and aesthetical reviews. Beginning with distance and discomfort before an unfamiliar and disturbing body, the authors of these writings come to its acceptance, and eventually value its ethical significance as a possibility for Western models.

VIII. *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading the Legacy of ankoku butō in European Contemporary Aesthetics: The Works of Yvonne Pouget and Imre Thormann*  
di **Margherita de Giorgi**

Questo breve testo affronta il lavoro di Yvonne Pouget e di Imre Thormann, danzatori *butō* e coreografi, delineando le loro fonti, lo sviluppo dei training personali e i metodi di composizione da loro adottati. Una panoramica sul particolare rapporto che gli artisti mantengono con le eredità europee e giapponesi permette di rileggere il *butō* come un genere prolifico e pienamente contemporaneo. Chiariremo il potenziale della loro arte, in virtù del legame che i due artisti intessono con molteplici culture, pratiche e tradizioni estetiche, insieme ad alcune importanti questioni ideologiche che li investono e che essi stessi contribuiscono a mettere in luce.

This paper discusses Yvonne Pouget's and Imre Thormann's work as *butō* dancers and choreographers, outlining their sources, the development of their training and their compositional methods. An overview of their peculiar relationship with Japanese and European heritages will contribute to reread *butō* as a lively contemporary genre. I will clarify the potential of their art within a tensile, fruitful bond with multiple cultures and traditions, and the relevant ideological issues they both confront with and help enlighten.

IX. *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*  
di **Katja Centonze**

Fin dagli inizi del Ventesimo Secolo l'innovarsi della danza giapponese è intimamente intrecciato alle espressioni corporee prodotte in Germania. Esponenti dell'avanguardia storica come Yamada Kōsaku e Maruyama Tomoyoshi danno vita a soluzioni originali dopo aver arricchito la loro esperienza in Germania. I fondatori della danza moderna giapponese, Ishii Baku e Eguchi Takaya, basano la loro tecnica sull'*Ausdruckstanz*, che a sua volta diviene radice delle sperimentazioni corporee dell'iconoclastia scenica prodotta dal *butō*. Il debutto del Tanztheater di Pina Bausch nell'arcipelago nel 1986 contribuisce ad aprire una nuova prospettiva verso la contemporaneità nella danza in Giappone. Nonostante tutto, nel corso storico si vengono a creare due sfere indipendenti che sembrano compenetrarsi con difficoltà.

L'interrogativo di questo studio verte in particolare sulla possibilità e i limiti dell'innesto della concezione corporale del *butō* di Hijikata Tatsumi, delineatosi in un contesto dove la cultura coreutica conserva dei tratti netti di identità nazionale e regionale, sui fenomeni coreutici coltivati in Germania, dove prevalentemente vige una corporalità forte come quella che si profile nell'arte di Mary Wigman, Pina Bausch e William Forsythe.

Since the beginning of the twentieth century the renewing of Japanese dance is intimately intertwined with corporeal expressions produced in Germany. Exponents of historical avant-garde as Yamada Kōsaku and Maruyama Tomoyoshi give birth to original formulas after enriching their experience in Germany. The founders of Japanese modern dance, Ishii Baku and Eguchi Takaya, trace their techniques back to *Ausdruckstanz*, which becomes the root of corporeal experimentation of the stage iconoclasm produced by *butō*. The debut of Pina Bausch's Tanztheater in the Archipelago in 1986 contributes in opening a new perspective towards contemporariness in Japan's dance. Notwithstanding, throughout the historical arch do emerge two independent spheres, which difficultly seem to penetrate each other.

This study questions in particular the possibility and the limits of a graft of Hijikata's *butō* corporeal conceiving, developed in a context where dance culture conserves clear traits of regional and national identity, into the dance phenomena as cultivated in Germany, where prevalingly reins a strong corporeality as delineated in the art of Mary Wigman, Pina Bausch e William Forsythe.

#### X. *Storia e appropriazioni del butō sulla scena francese* di **Sylviane Pagès**

La Francia ha svolto un ruolo importante nella diffusione del *butō* nel mondo, riservandovi un'entusiastica accoglienza sin dalle prime rappresentazioni nel 1978. Questa fascinazione, non priva di fraintendimenti, ha coinvolto i danzatori francesi in modi differenti, attraverso viaggi in Giappone, collaborazioni con danzatori *butō*, citazioni all'interno di opere contemporanee e così via. Dopo aver rintracciato la storia di questo successo, esamineremo in che modo il *butō* si è trasformato ed è ancora presente sulla scena francese.

France played a prominent role in spreading *butō* worldwide, by enthusiastically welcoming it since the first dance shows in 1978. Such a fascination, not exempt from misunderstanding, engaged the French dancers in various ways: from travelling to Japan, to collaborating with *butō* dancers, quoting *butō* in contemporary dance pieces, and so on. After retracing the history of such a success, we will evaluate how *butō* has been transforming and how it is still present in the French dance scene.

#### XI. *Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira* di **Maria Pia D'Orazi**

Il presente intervento parla dell'insegnamento del *butō* giapponese in Italia, a partire dagli interrogativi che ha innescato e dagli equivoci che è stato necessario dissipare per individuarne l'essenza. In particolare, si sofferma sul lavoro di Kasai Akira, considerato un esemplare ponte fra passato e futuro per diverse ragioni. Kasai è stato uno dei primi allievi di Ōno Kazuo e, con lo stesso Ōno e Hijikata Tatsumi, ha preso parte alla serie dei *Dance Experience* degli anni Sessanta che hanno dato origine al *butō*. Quando parla del suo lavoro lo definisce una sintesi fra lo stile di Hijikata e quello di Ōno, fra coreografia e improvvisazione, oggettività della forma e libertà

dell'immaginazione. Dunque ricostruire il suo percorso permette di ripercorrere la nascita del *butō* e le sue principali linee di sviluppo. Ma permette anche di identificare un passaggio molto delicato fra la costruzione del corpo come spettacolo in se stesso e la costruzione di uno spettacolo per il pubblico, che diventa indicazione essenziale per una danza spesso limitata all'esposizione della sola "costruzione del corpo". Inoltre Kasai è stato anche l'allievo che ha "superato" i maestri permettendo al *butō* di proiettarsi nel terzo millennio con un nuovo significato. Sperimentando un'inedita relazione fra corpo e linguaggio, che mette insieme in modo originale i principi del *butō* e quelli dell'euritmia di Rudolf Steiner, Kasai ha rilanciato l'interrogativo originario – «che cos'è il corpo» – avviando una riflessione che, nelle sue conclusioni, non riguarda più soltanto il rinnovamento della danza, ma si estende alla condizione del corpo nella società contemporanea e torna a parlare della relazione fra individuo e mondo.

The following text is about the introduction of Japanese *butō* dance teaching in Italy. It starts from questions and misunderstandings on *butō* nature triggered by the continuous presence of several artists, who came to Italy to held workshops and performances. In particular it focused on Kasai Akira, that is considered like an exemplar bridge between past and future of *butō*.

Kasai has been one of the first pupils of Ōno Kazuo and the one – together with Hijikata Tatsumi and Ōno Kazuo – who took part in the *Dance Experience* series, which originated *butō* in the Sixties. He speaks about his work as a combination of Hijikata's style and Ōno style of dancing, that is a synthesis between choreography and improvisation, objective form and free imagination. Therefore to retrace his artistic path make it possible to recall the *butō* blossom and its main courses of development. But make it possible even to identify a very delicate passage between the building of the body as a performance itself and the building of performance for an audience, that is an essential indication for going beyond a very often done pure exhibition of "body building". Moreover Kasai has also been the pupil who overcame the "masters". He experienced an original relation between body and language combining *butō* principles together with Rudolf Steiner's Eurythmy. In this way Kasai reintroduce the original *butō* question – what is body? – and opens a reflection on body that does not only regard the innovation of dance but reach out the body condition in the contemporary society; and definitively speaks about the relation between a human being and the world.

## XII. Workshop di Endō Tadashi. Danzare il "ma": danzare tra due realtà di Yokota Sayaka

Il lavoro è una relazione sul workshop tenuto da Tadashi Endō, dal 26 al 28 novembre 2013, presso i Laboratori delle Arti del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, nell'ambito del Convegno intitolato *Kazuo Ohno e il butoh in Europa: intrecci di rami e radici*. In altri termini, la relazione si presenta come una sorta di taccuino d'appunti sugli insegnamenti lasciati dal maestro e profondamente incisi nella memoria e nella coscienza dei corpi degli studenti-danzatori.

Tadashi Endō, Direttore del Butoh-Center MAMU e del Butoh-Festivals MAMU (Gottinga, Germania), incarna in sé le tradizioni orientali e occidentali del teatro danza. Il suo repertorio include, transcendendone i confini, il *butō* giapponese e le tecniche occidentali apprese a Vienna al Max-Reinhardt-Seminar. A partire dall'incontro con Kazuo Ōno, nel 1989, fiorisce in Endō un personale modo di danzare: il "Butoh-Ma". "Ma" è un termine chiave nel buddhismo zen che ha



due significati: “vuoto” e “spazio tra due realtà”. Endō, in effetti, si considera un “*butoist*”, che svolge l’infaticabile esplorazione del proprio corpo, in cerca di ciò che sta “tra due realtà”. Raccontando le proprie esperienze e il rapporto con Kazuo Ōno e con altri danzatori di *butō*, il maestro indica agli studenti la via per realizzare l’originale *butō* di ogni singolo corpo. Gli esercizi di movimento proposti durante il workshop non mirano a una danza “descrittiva”, che rappresenti qualcosa immaginando o dicendo “come se...”: si tratta, invece, di un duro allenamento fisico e mentale, violento invito a risvegliare la mente, a sviscerare il corpo e la coscienza, per arrivare ad acquisire una perfetta armonia tra coscienza e azioni fisiche.

This paper analyzes the methodology applied by Tadashi Endo during his workshop which ran from November 26 to 28, 2013, at the Laboratori delle Arti of the Art Department of the University of Bologna, as part of the international conference entitled *Kazuo Ohno e il butoh in Europa: intrecci di rami e radici*. This report is dedicated to Endo’s students and functions as a sort of notebook in which his teachings and words, which deeply resonated within them, have been recorded.

Director of the Butoh-Center MAMU and the Butoh-Festival MAMU (Göttingen, Germany), Endo embodies both Eastern and Western traditions of theatre and dance. His repertory involves the transcendence of all borders, Japanese *Butō*, and the Western techniques of theatre which he learnt at the Max Reinhardt Seminar (Vienna). Moving from his first encounter with Kazuo Ohno in 1989, Endo reached his personal form of dance, *Butoh-Ma*. *Ma* is an important concept in Zen-Buddhism, bearing the double significance of “empty” and “the space between things”. Endo considers himself a “butoist”, one who carries out the tireless exploration of one’s own body in search of all that lies “in between”. During the workshop, he spoke to students about his experiences and relationships with Ohno and other *butō* dancers, explaining how each student would realize his or her own original *butō*. The proposed exercises are not aimed at a “descriptive” dance, a simple representation of something, a moving “as if to be something else”. On the contrary, they constitute a difficult physical and mental training; they are a violent invitation to awaken the mind and to fully investigate one’s own body in order to gain perfect harmony between awareness and action.



## Profili autori

### Giovanni Azzaroni

Ha insegnato Teatri Orientali e Antropologia dello Spettacolo all'Università di Bologna. Antropologo, ha condotto ricerche di campo in Africa e in Asia. Della sua più recente produzione scientifica si possono ricordare i quattro volumi di *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB 1998-2006, *Le realtà del mito due*, CLUEB 2008, nel quale si è occupato dei riti di passaggio in Africa, e, insieme con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere 2011. Ha svolto ricerche in Sardegna, Sicilia e Puglia sulle Settimane Sante, è direttore scientifico della rivista *on line* "Antropologia e teatro. Rivista di Studi".

Giovanni Azzaroni taught Oriental Theatres and Anthropology of the Performing Arts at the University of Bologna. Anthropologist, he has conducted field researches in Africa and Asia. Among his most recent scientific output, the four volumes of *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB 1998-2006, *Le realtà del mito due*, CLUEB 2008, in which he studied the rites of passage in Africa, and, together with Matteo Casari, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere 2011. He has conducted researches in Sardinia, Sicily and Puglia on Holy Weeks, and is the scientific director of the online magazine "Anthropology and Theatre. Journal of Studies".

### Matteo Casari

È ricercatore presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo. I principali interessi scientifici riguardano i generi tradizionali di teatro asiatico, in specie giapponesi, indagati privilegiando un approccio antropologico e le tradizioni popolari in area italiana. Autore di monografie, di vari articoli nonché curatore di diverse opere miscellanee, tra le sue pubblicazioni si possono ricordare *Giappone, storie plurali* (con Paola Scrolavezza, 2013); *Teatro nō, orizzonti possibili* (2012); *Asia il teatro che danza* (con Giovanni Azzaroni, 2011); *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi* (2008); *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio* (2001, 2006/2).

È membro del comitato scientifico di «Antropologia e Teatro. Rivista di studi», dirige la collana «Arti della performance: orizzonti e culture» (con Gerardo Guccini) ed è curatore dell'Archivio Kazuo Ohno presso il Dipartimento delle Arti (con Elena Cervellati).

Matteo Casari is Researcher at the Department of the Arts, University of Bologna, where he is also lecturer in "Asian Theatres" and "Administration and Economics for the Performing Arts". He mainly focuses on traditional theatrical genres in Asia, with particular regard to Japan, and on popular traditions in Italy, privileging an anthropological approach. He broadly published as an author of books and articles, and as an editor of collective volumes, among which *Giappone, storie plurali* (edited with Paola Scrolavezza, 2013); *Teatro nō, orizzonti possibili* (2012); *Asia il teatro che danza* (edited with Giovanni Azzaroni, 2011); *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi* (2008); *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio* (2001, 2006/2).

He is member of the Scientific Board of the Journal “Antropologia e Teatro. Rivista di Studi”, and director (with Gerardo Guccini) of the collection “Arti della Performance: orizzonti e culture”. He is also curator (with Elena Cervellati) of the Kazuo Ohno Archive at the Department of the Arts.

### Eugenia Casini Ropa

Storica della danza, è stata, fino al 2009, docente al DAMS di Bologna e presidente del corso di laurea magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo. Studiosa, in particolare, del teatro e della danza del Novecento, dirige collane specializzate e promuove in genere l’editoria della danza, privilegiando le opere dei giovani studiosi. Ha promosso nel 2001 con Giovanni Azzaroni l’acquisizione all’Università del Kazuo Ohno Archive. Ha fondato nel 2009 la rivista universitaria di studi on-line “Danza e Ricerca”. Costantemente vicina alla danza nelle sue varie forme, è presidente dell’Associazione Nazionale Danza Educazione Società (DES), che promuove la danza in ambito educativo e sociale. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo in particolare i volumi: *La danza e l’agitprop* (1988) e *Alle origini della danza moderna* (1990).

Eugenia Casini Ropa is a Dance historian. Up to 2009 she was Professor of the DAMS Department, as well as Head and Professor of the Master’s Degree in Live and Performing Arts at the University of Bologna. Her researches focus on theatre and dance in the XX century. She is editor of several academic collections and promotes the publishing activity in Dance Studies, supporting the works of young scholars. In 2001 she endorsed the acquisition of the Kazuo Ohno Archive with Professor Giovanni Azzaroni and, in 2009, she founded the online scientific Journal “Danza e Ricerca”. Constantly involved in dance in its different forms, she is Head of the National Association for Dance Education and Society (DES) for the promotion of dance in education and in the social field. Among her publications, *La danza e l’agitprop* (1988) and *Alle origini della danza moderna* (1990).

### Katja Centonze

Dottoranda presso l’Universität Trier, è dal 2007 visiting researcher presso il Tsubouchi Shōyō Memorial Theatre Museum della Waseda University (Tokyo). Laureata in Lingue e letterature orientali (giapponese) presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, ha insegnato Storia della letteratura e Storia del teatro giapponese presso lo stesso ateneo, e Lingua e letteratura giapponese presso l’Università della Calabria. La sua ricerca verte sul corpo nelle arti performative giapponesi (in particolare nel *butō* di Hijikata Tatsumi e nella danza contemporanea) e sul corpo rappresentato nella pratica letteraria. Tra le sue pubblicazioni ha curato il volume *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, edito nel 2010 da Cafoscarina (Venezia).

Katia Centonze is Ph.D. Candidate at the Universität Trier. Since 2007 she is Visiting Researcher at the Tsubouchi Shōyō Memorial Theatre Museum, Waseda University (Tokyo). She obtained her Master’s Degree in Japanese Language and Literature at the Department of Asian Studies of the Ca’ Foscari University of Venice, where she was subsequently lecturer in “History of Japanese Literature” and “History of Japanese Theatre”. She also taught Japanese Language and Literature

at the University of Calabria. Her research focuses on the body in the Japanese performing arts (with particular regard to Hijikata Tatsumi's *butō* and to contemporary dance), and its representation in literature. She edited the volume *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition* (2010), published by Cafoscarina Editions (Venice).

## Elena Cervellati

È professore associato presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, dove insegna "Storia della danza e delle arti del movimento" (Corso di laurea in DAMS) e "Teorie e poetiche della danza" (Corso di laurea magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo). È autrice della monografia *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (CLUEB, 2007) e del manuale *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi* (Bruno Mondadori, 2009), oltre che di saggi che sviluppano i suoi ambiti di ricerca privilegiati, connessi al balletto nella prima metà del XIX secolo, alle forme della danza teatrale nella contemporaneità e alle relazioni tra parola scritta e corpo danzante. Coordina il comitato redazionale della rivista scientifica "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", diretta da Eugenia Casini Ropa.

Elena Cervellati is Associate Professor at the Alma Mater Studiorum – University of Bologna. She is lecturer in "History of Dance and of the Arts of Movement" in the DAMS Bachelor's Degree programme and in "Dance Theories and Poetics" in the Master's Degree programme in Live and Performing Arts. She is author of *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (CLUEB, 2007) and of the handbook *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi* (Bruno Mondadori, 2009). She has broadly published on her main research topics, involving ballet in the first half of the XIX century, dance-theatre experiences in the contemporary scene, and the relationship between writing and the dancing body. She supervises the Editorial Board of the Journal "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", edited by Eugenia Casini Ropa.

## Alessandra Cristiani

Performer e danzatrice. Dal teatro di marca odiniana approda alla danza attraverso una personale esplorazione del training fisico dell'attore. Dal 1996 indaga il pensiero e la pratica dell'*Ankoku butō*. Si laurea con la tesi sperimentale: *Masaki Iwana e la tradizione del "Buto Bianco". "The Intensity of nothingness": Una metodologia della danza*. Crea e dirige con la compagnia Lios, la *Rassegna Internazionale di Danza Butō Trasform'azioni* (2001-2012). Con il progetto *La fisica dell'anima. Francesca Stern Woodman*, vince il sostegno *Scenari Indipendenti 2008*. Nel Settembre 2009 con la compagnia Lios, inizia un work in progress in tre sessioni: Progetto Eliogabalo, con il danzatore *butō* Kasai Akira, a cura di Maria Pia D'Orazi e con il sostegno *del Paj Europe The Japan Foudation Performing Arts Japan Programme for Europe 2009-2010*. Per il biennio 2011-13 è coreografa in residenza per l'Accademia Filarmonica di Roma dove realizza varie performance. Per la regia di Gabriele Lavia è nello spettacolo *Tutto per bene*, produzione del Teatro di Roma (2012-13). Lavora come solista e stabilmente nella compagnia *Habillé d'eau* diretta da Silvia Rampelli

presentando lavori in Italia, Bosnia, Francia, Stati Uniti.

A performer and dancer coming to dance from Odin Teatret style theater via a personal exploration of the physical training of the actor. Since 1996, she has explored the philosophy and practice of *Ankoku butō*. She graduated with the thesis: *Masaki Iwana and the tradition of "White Buto"*. *"The Intensity of nothingness": A methodology of dance*. She created and manages the company Lios, the International Festival of Dance Buto Trasform'azioni (2001-2012). With The physics of the soul project on Stern Francesca Woodman, she won the support of Independent Scenarios 2008. In September 2009, the company Lios, began a work in progress in three sessions: Project Heliogabalus, with the dancer Kasai Akira, curated by Maria Pia D'Orazi and with the support of *Paj Europe, the Japan Foudation Performing Arts Japan Programme for Europe 2009-2010*. For the 2011-13 biennium, choreographer in residence for the Philharmonic Academy of Rome, creating several performances. She is directed by Gabriele Lavia in *Tutto per bene*, a production of the Teatro di Roma ( 2012-13 ). She works as a soloist and regularly in the company Habillé d'eau directed by Silvia Rampelli presenting work in Italy, Bosnia, France, United States.

### Maria Pia D'Orazi

Storica del teatro e giornalista professionista, insegna Storia dello spettacolo alla Libera Accademia di Belle Arti di Roma "Rufa" dal 2004 e lavora nella redazione del programma televisivo di attualità "Otto e mezzo" (La7) dal 2007.

Ha collaborato all'attività didattica e di ricerca del Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza", dove si è laureata in Lettere e ha conseguito un Dottorato in Storia del teatro. Sul *butō* ha scritto numerosi saggi e i libri: *Il Corpo Eretico* (Casadei Libri, 2008+dvd) con un documentario girato in Giappone; *Kazuo Ōno* (L'Epos, 2001); *Butō. La nuova danza giapponese* (E&A Editori Associati, 1997). La sua attuale ricerca approfondisce il significato del corpo nell'età contemporanea e il suo uso nelle arti performative.

She is teaching Performing Arts History at "Rufa" (Rome Univiversity of Fine Art since 2004) and "Dance Theories and Practices XIX-XXI" at University "Roma Tre". Specialized in Japanese *butō* dance, she wrote several articles and three books on this subject: *Il Corpo Eretico* (The heretical body, Casadei Libri, 2008+dvd); *Kazuo Ōno* (L'Epos, 2001); *Butō. La nuova danza giapponese* (Butō, the New Japanese Dance, E&A Editori Associati, 1997). She has an artistic collaboration with Akira Kasai since 2004.

### Margherita De Giorgi

Dottoranda presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, in cotutela con il *Département Danse* dell'Université Paris 8, e operatrice certificata in Terapia Cranio Sacrale Biodinamica. Le sue ricerche riguardano la nozione di "presenza" del performer sulla scena contemporanea, riferendosi a studi europei e americani del XXI secolo, così come all'epistemologia delle pratiche somatiche. Dal 2011 è membro del Comitato di Redazione della Rivista di Studi "Antropologia e Teatro". Per la tesi di laurea magistrale, approfondisce lo studio del *butō* e i suoi

legami con la scena europea attuale, pubblicando in seguito la tesi *“To be renewed again”*. *Esperienze di butō in Europa* (AMS Acta, 2012). S’interessa inoltre al rapporto tra pratiche corporee, gesto e ideologia del corpo. Tra i suoi articoli, *Shaping the Living Body: Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna’s Writings* (in *“Brazilian Journal on Presence Studies”*, 2015).

Margherita De Giorgi is Ph.D. Candidate at the Department of the Arts, University of Bologna in a co-supervising project with the Dance Department of the Paris 8 University, and a registered BCST practitioner. Her research focuses on the notion of “presence” of the performer in the contemporary scene, through case study, XXI century European and American writings, and the epistemology of somatic practices. Since 2011 she is member of the Editorial Board of the Journal *“Antropologia e Teatro”*. In her Postgraduate studies she practiced and studied *butō*, focusing on its relationship to the European contemporary scene. The proceedings of her thesis, *“To be renewed again”*. *Esperienze di butō in Europa*, were published in 2012 (*“Arti della Performance”*, AMS Acta). She is currently publishing writings on the relationship between corporeal practices, gesture and body ideology, among which *Shaping the Living Body: Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna’s Writings* (*“Brazilian Journal on Presence Studies”*, 2015).

## Endō Tadashi

Direttore del Butoh-Center MAMU e del Butoh-Festival MAMU (Göttingen, Germania), incarna in senso letterale le tradizioni orientali e occidentali del teatro danza. Il suo repertorio include, trascendendone i confini, il teatro *nō*, il *kabuki*, il *butō* e le tecniche occidentali apprese a Vienna al Max-Reinhardt-Seminar. Endō Tadashi, allievo di Ōno Kazuo, definisce il proprio personale modo di danzare “Butoh – Ma”. “Ma” è un termine chiave nel buddhismo *zen* e ha due significati: vuoto (la vacuità), e spazio (che intercorre tra due cose). “Butoh – Ma” è un percorso per rendere visibile l’invisibile.

Director of the Butoh-Center MAMU and the Butoh-Festivals MAMU in Göttingen (Germany), embodies in the truest sense of that word the wisdom of both, the Western and Oriental dance and theatre traditions. His repertory includes *nō* theatre, *kabuki* and *butō*, as well as the traditional forms of Occidental theatre, which he studied at the Max-Reinhardt-Seminar in Vienna. In 1989 Tadashi Endo met Ōno Kazuo for the first time and they both realized a deep mental relationship which is increasing since then. Tadashi Endo dances his life, his dreams, his feelings in his very special movements and deep expression. He is touring all around East- and West-Europe, USA and Japan.

## Ōno Yoshito

Nato a Tokyo nel 1938, Ōno Yoshito ha debuttato in teatro nel 1959 in *Kinjiki*, diretto da Hijikata Tatsumi. Negli anni Sessanta è stato attivo come danzatore *butō* fino al suo ritiro nel 1969. Tornato sulle scene nel 1985 a fianco del padre in *The Dead Sea*, da quel momento in poi ha diretto gli spettacoli di Ōno Kazuo. Di recente ha collaborato con Julia Anne Stanzak e Eddie Martinez, del Tanztheater Wuppertal, per *The Promising Morning* (2010); ha collaborato con Antony and the Johnsons per *Antony and the Ohnos* (2010) e ha creato il solo *Flower and Bird* (2013). È autore di

*Kazuo Ohno: Food for the Soul* (Film Art Sha, 1999) e di *Butoh: A Way of Life* (Canta Co.Ltd, 2015).

Born in Tokyo in 1938, Ōno Yoshito stage debut was in the role of the young boy in *Kinjiki* directed by Hijikata Tatsumi in 1959. Throughout the 1960s he was active in butō performances until he retired in 1969. His comeback was in 1985 when he appeared alongside Ōno Kazuo in *The Dead Sea*; thereafter he continued to direct all of Ōno senior's stage performances. In recent years he has collaborated with the Tanztheater Wuppertal dancers' Julia Anne Stanzak and Eddie Martinez in *The Promising Morning* (2010), co-performed with Antony and the Johnsons in *Antony and the Ohnos* (2010), as well creating a solo work *Flower and Bird* (2013). Author of *Kazuo Ohno: Food for the Soul* (Film Art Sha, 1999) and *Butoh: A Way of Life* (Canta Co.Ltd, 2015).

### Sylviane Pagès

*Maître de Conférences* presso il Dipartimento Danza dell'Université Paris 8. Ha pubblicato il volume *Le butô en France, malentendus et fascination* (Centre National de la Danse, 2015). Ha curato *Mémoires et histoire en danse* (L'Harmattan, 2010) con Isabelle Launay e *Danser en mai 68* con Mélanie Papin e Guillaume Sintès (Micadanses, 2014). È membro del Comitato di Redazione della rivista online « *Recherches en danse* ».

Sylviane Pagès is *Maître de Conférences* at the Dance Department of the Paris 8 University. She has recently published *Le butô en France, malentendus et fascination* (Centre National de la Danse, 2015). She has co-edited *Mémoires et histoire en danse* (L'Harmattan, 2010) with Isabelle Launay and *Danser en mai 68* with Mélanie Papin and Guillaume Sintès (Micadanses, 2014), and she is member of the Editorial Board of the online journal "*Recherches en danse*".

### Takahashi Kazuko

Professore ordinario presso la Yokohama National University. Dal 2005 è inoltre Direttrice della Kamakura Elementary School, annessa alla YNU. Dal 2009 è Vicerettore e, dal 2013, Vicepresidente della Facoltà di Pedagogia delle Scienze umane, sempre della YNU. Dal 2009 è Vicedirettrice e, dal 2011, Direttrice dell'YNU Museum. Dal 2013 è Presidentessa della Japan Association for Physical Education for Women ed è membro del settore Sport per la Donna presso il Japan Olympic Committee.

Takahashi Kazuko is Professor at the Yokohama National University. Since 2005, she is also Dean of the Nakamura Elementary School, part of the YNU. Since 2009, she is Vice Dean of YNU's Faculty of Pedagogy and Humanities. In 2009 she was appointed as Deputy Director of the YNU Museum; since 2011, she has been in charge of the Museum as Director. Since 2013 she is President of the Japan Association of Physical Education for Women, and she is member of the Women's Sport section at the Japan Olympic Committee.



## Yokota Sayaka

si è laureata in Estetica presso l'Università Keio (Tokyo) con una tesi intitolata: *George Balanchine: coreografia e ideologia come mezzo di espressione*. Ha ottenuto il titolo di Master presso l'Università degli Studi Stranieri di Tokyo; quindi il titolo di dottorato di ricerca presso il medesimo ateneo presso l'Università di Bologna, sotto la convenzione di co-tutela tra le medesime Università, con una dissertazione: *La danza nel futurismo: Giannina Censi e la danza moderna*.

After completing her Bachelor's Degree in Aesthetics at the Keio University (Tokyo) and her MA at the Tokyo University of Foreign Studies, she completed her PhD concerning Italian Futurist Dance at the University of Bologna under the co-supervision of the Tokyo University of Foreign Studies. She is a co-translator of Ōno Kazuo and Ōno Yoshito's *Nutrimento dell'anima. La danza butō / Aforismi e insegnamenti dei Maestri* (Ephemeria 2015).